ИСКУССТВО
Артуро
Тосканини



ИСКУССТВО Артуро Тосканини

ВОСПОМИНАНИЯ

БИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

✦



ИЗДАТЕЛЬСТВО • МУЗЫКА •
ЛЕНИНГРАДСКОЕ ОТДЕЛЕНИЕ
1974

Составитель Л. Тарасов

И $\frac{90105-644}{026(01)-74}$ 681-73

ОТ СОСТАВИТЕЛЯ

Имя Артуро Тосканини легендарно. «Он был гением. Это был больше чем неправдоподобный дирижер!» — говорил о своем коллеге другой выдающийся итальянский дирижер, маэстро Туллио Серафин.

Почти век музыкальной жизни двух континентов связан с Тосканини: он был соратником Верди и участником первых телевизионных передач... О великом дирижере написаны сотни рецензий, статей, очерков, воспоминаний, исследований. Каждый, кто хоть раз встречался с ним или вместе работал, навсегда сохранил в памяти его облик и стремился запечатлеть свои наблюдения. Однако на русском языке до недавнего времени не было почти никаких материалов о Тосканини, если не считать нескольких мемуарных отрывков, заметок в периодике и кратких справок в энциклопедиях. В последние годы этот пробел восполнен выпуском сборника воспоминаний о Тосканини, вышедшего в серии «Исполнительское искусство зарубежных стран» (М., «Музыка», 1971).

Предлагаемая книга, не повторяя материалов этого сборника, ставит своей целью как можно более разнообразно познакомить музыкантов-профессионалов и широкого читателя (на него главным образом она и рассчитана) с личностью и искусством Артуро Тосканини, который оказал столь сильное влияние на современную исполнительскую практику. Из богатейшего материала о великом дирижере отобраны по возможности наиболее интересные и своеобразные работы. Большинство из них впервые переведено на русский язык. Собранные вместе, они должны помочь воссоздать многогранный, неповторимый облик гениального маэстро. Статьи и эпизоды из воспоминаний, помещенные в сборнике, — по преимуществу биографического и мемуарного характера, что и отражено в его подзаголовке.

Собирая все самое интересное об Артуро Тосканини, мы обратились к дочери дирижера — синьоре Валли Кастельбарко. Мы благодарим ее за любезно предоставленные фотографии из семейного альбома Тосканини (одна из них впервые публикуется в настоящем сборнике). В своем ответном письме Валли Кастельбарко писала:

«Вы хотите, чтобы я написала вам статью о моем Отце. Сделав это, я погрешила бы против скромности человека, который никогда не пожелал бы, чтобы его дети говорили о нем, а тем

более писали о нем. Я могу вам сказать, что это была натура в высшей степени цельная — и в моральном и в художественном отношении. Он воспитал нас своим примером. Больше всего на свете он любил Музыку, которой посвятил всю свою жизнь без остатка. Это был скромный, но гордый человек, и прежде всего человек честный — и в жизни и в искусстве. Когда у него спрашивали, как он дирижирует или каким образом интерпретирует какое-либо произведение, он неизменно отвечал: «Так, как написал его автор». Он никогда не стремился быть Тосканини — он стремился выполнить волю композитора. Вот то немногое, что, по моему мнению, определяет самое существенное в жизни моего Отца.

Простите за задержку с ответом на столь важную и любезную просьбу. То, что вы посвящаете книгу моему Отцу, меня глубоко волнует, и я очень благодарна вам.

С благодарностью и сердечностью

Валли Кастельбарко-Тосканини».

Сборник охватывает большой круг имен. О великом дирижере пишут его коллеги по профессии, композиторы и музыковеды, музыкальные критики и писатели, солисты-инструменталисты и оперные режиссеры. Не все из них широко известны. В нужных случаях сноски дают необходимые сведения об авторах предлагаемых материалов. Нередко в различных статьях встречались описания одних и тех же черт характера дирижера, повторялись какие-то эпизоды из его жизни. Это вынуждало нас делать при переводе некоторые сокращения. Однако повторы все же остались. Творческие принципы великого музыканта, основные черты психологического портрета маэстро в разных статьях подчеркиваются не однажды. Но, если сократить то, что было, скажем, у другого автора, статья лишается единства; поэтому какие-то повторы в материалах сборника неизбежны.

ВМЕСТО ПРЕДИСЛОВИЯ

Стефан Цвейг

АРТУРО ТОСКАНИНИ

Кто хочет невозможного, мне мил.
(Гёте, «Фауст», ч. II)

Всякая попытка исторгнуть образ Артуро Тосканини из недолговечной стихии музыкального исполнительства и воплотить его в более устойчивой материи слова неизбежно станет чем-то большим, нежели простая биография дирижера; тот, кто захочет поведать о служении Тосканини гению музыки, о его волшебной власти над толпой, тот опишет явление морального — и прежде всего морального — порядка.

Ибо в его лице служит внутренней правде произведения искусства один из правдивейших людей нашего времени, служит с такой фанатической преданностью, с такой неумолимой строгостью и одновременно смирением, какое мы вряд ли найдем сегодня в любой другой области творчества. Без гордости, без высокомерия, без своеволия служит он высшей воле любимого им мастера, служит всеми средствами земного служения: посреднической силой жреца, благочестием верующего, требовательной строгостью учителя и неустанным рвением вечного ученика.

Этот хранитель священной праформы в музыке никогда не печется о частностях — только о целом; никогда не стремится к внешнему успеху — только к выражению внутренней правды; и потому, что он всегда и всюду, в каждое выступление вкладывает весь свой талант, всю свою неповторимую душевную и нравственную силу, оно становится событием не только для музыкального искусства, но для всех искусств и для всех людей искусства. Здесь блестящий личный успех выходит за пределы музыки и вырастает в сверхличное торжество творческой воли над тяжестью материи — великолепное подтвержде-

---

Статья написана в 1935 г. Печатается по изд.: С. Цвейг. Собр. соч. в 7 тт., т. 7. М., 1963, с. 424—433.

ние той истины, что и в наше тревожное, неустойчивое время человек может явить чудо совершенства.

Ради этой неизмеримой задачи Тосканини долгие годы закалял свою душу, вырабатывая в себе неподражаемую и потому достойную подражания неумолимость. В искусстве — таково его нравственное величие, таков его человеческий долг — он признает только совершенное, и ничто, кроме совершенного. Все остальное — вполне приемлемое, почти законченное и приблизительное — не существует для этого упрямого художника, а если и существует, то как нечто глубоко ему враждебное. Тосканини ненавидит терпимость в любом ее проявлении, в искусстве, равно как и в жизни, ненавидит снисходительную невзыскательность, дешевое самодовольство, компромиссы. Тщетно напоминать и доказывать ему, что законченное, абсолютное вообще недостижимо в подлунном мире, что даже самой сильной воле дано лишь максимально приблизиться к совершенству, доступно же оно лишь богу, а не человеку; никогда в своем прекрасном неразумии не примирится он с этой разумной истиной, ибо для него нет в искусстве ничего, кроме абсолютного, и, подобно демоническому герою Бальзака, он проводит всю свою жизнь в «поисках абсолюта». Но всякое стремление достичь недостижимого, осуществить неосуществимое становится в искусстве и в жизни неодолимой силой: плодотворно только чрезмерное, умеренное же — никогда.

Когда хочет Тосканини, должны хотеть все; когда он приказывает, все должны повиноваться. Поистине немыслимо — и любой музыкант, осененный его волшебной палочкой, подтвердит это — быть в плену исходящей от него стихийной мощи и играть неточно, небрежно, лениво; что-то от его насыщенной электричеством воли непостижимыми путями вливается в каждый нерв и каждый мускул любого, будь то музыкант-исполнитель или восторженный слушатель. Как только энергия Тосканини обращается на исполняемое произведение, она приобретает силу священного террора, силу, которая сперва парализует волю, а затем безмерно раздвигает ее границы: мощь, излучаемая им, беспредельно увеличивает обычную глубину музыкального восприятия, расширяет способности, дарования музыкантов и — я сказал бы — даже инструментов. Из каждой партитуры он извлекает самое потаенное и сокровенное, из каждого оркестранта своими

требованиями и сверхтребованиями он выжимает до последней капли все его индивидуальное мастерство; он силой навязывает ему такой фанатизм, такое напряжение воли, такой подъем сил, какого тот никогда не испытывал и вряд ли испытает без Тосканини.

Подобное насилие над чужой волей не может, разумеется, протекать мирно и спокойно. Подобная отработанность неизбежно предполагает упорную, ожесточенную, фанатическую борьбу за совершенство. И к чудесам нашего мира, к грандиозным откровениям искусства созидательного и искусства исполнительского, к столь редким в жизни человека незабываемым часам принадлежит возможность воочию наблюдать и пережить вместе с Тосканини — взволнованно, напряженно, затаив дыхание, почти с испугом и с восхищением — эту битву за совершенство, эту борьбу за достижение предела пределов. Обычно у поэтов, композиторов, художников, музыкантов эта борьба протекает в стенах мастерской, и только по их наброскам и черновикам можно потом в лучшем случае лишь смутно угадывать священный подвиг творчества; когда же проводит репетицию Тосканини, слышишь и видишь борьбу Иакова с ангелом совершенства, и каждый раз это — величественное и устрашающее, как гроза, действо. Всякого, кто служит искусству в любой области его, не может не вдохновить это поучительное, несравненное зрелище, всякий изумится тому, с какой страстью, напряжением и даже жестокостью один-единственный человек, одержимый демоном совершенства, заставляет каждый инструмент, каждого оркестранта дать все, что в его силах, как этот человек со святым долготерпением и святой нетерпеливостью заключает все приблизительное и расплывчатое в строгие рамки своего безупречного и безошибочного видения.

Ибо у Тосканини — и в этом его особенность — к пониманию произведения никогда ничего не прибавляется на репетиции. Симфония любого мастера уже давно отработана в его уме — отработана ритмически и пластически в наималейших оттенках задолго до того, как он подойдет к пульту; репетиция для него не процесс созидания, а лишь приближение к этому внутреннему, изумительно четкому замыслу, и когда оркестранты только приступают к творческой работе, у Тосканини она уже давно закончена. Неделю за неделей он целыми ночами — этому

удивительному человеку достаточно трех часов сна в сутки — прорабатывает всю партитуру насквозь, такт за тактом, ноту за нотой, поднося листок вплотную к своим близоруким глазам. Его поразительная чуткость взвесила каждый оттенок, безграничная добросовестность едва ли не облекла в словесную форму каждую подробность ритмического рисунка. Теперь в его редкостной, его несравненной памяти целое запечатлено так же отчетливо, как и любая отдельная деталь, теперь партитура больше не нужна ему, он может ее отбросить, словно ненужную шелуху. Как на гравюрах Рембрандта мельчайшая линия с предельной точностью и отчетливостью, с неповторимым, только ей присущим изгибом врезана в медную доску, так и в этом мозгу, самом музыкальном из всех существующих, нерушимо, такт за тактом, врезано все произведение, когда Тосканини раскрывает партитуру на первой репетиции. Со сверхъестественной ясностью знает он, чего хочет: теперь его задача — заставить оркестрантов беспрекословно подчиниться его воле, дабы претворить еще не осуществленный прообраз, законченный замысел в оркестровое исполнение, музыкальную идею — в реальные звуки и сделать законом для всего оркестра то недостижимое совершенство, которое он один слышит внутренним слухом. Титанический труд, предприятие почти невыполнимое — различнейшие натуры и таланты должны с фотографической, с фонографической точностью прочувствовать и воспроизвести гениальный замысел одного-единственного человека! Но именно этот труд — хотя уже тысячи раз столь блестяще выполненный — составляет для Тосканини всю его радость и муку; и что может быть поучительнее, достопамятнее для всех, кто чтит в высших формах искусства выражение этического начала, чем видеть, как Тосканини, неустанно сверяясь со своим внутренним ви́дением, сводит многообразие к единству, как он напряжением всех сил придает неясным еще контурам законченную форму. Ибо лишь в эти часы понимаешь творчество Тосканини не только как явление искусства, но и как нравственный подвиг. Публичные концерты показывают нам художника, величайшего мастера и знатока своего дела, виртуоза, предводителя, триумфатора, они знаменуют победоносное вступление в покоренное царство совершенного искусства. На репетициях же становишься свидетелем решающей

схватки за совершенство, здесь — и только здесь — видишь скрытый, подлинный, трагический образ борющегося человека, здесь — и только здесь — постигаешь в Тосканини ярость и мужество страстного борца; словно поля битвы, эти репетиции полны сумятицей побед и поражений, пронизаны лихорадкой удач и неудач, здесь — и только здесь — полностью обнажается до самых глубин душа Тосканини-человека.

И поистине Артуро Тосканини на каждую репетицию идет как на бой; переступив порог зала, он меняется даже внешне. Когда видишь его с глазу на глаз или в тесном кругу друзей, может возникнуть парадоксальная мысль, что этот человек, известный своим тончайшим слухом, на самом деле несколько глуховат. Ходит ли он, стоит ли — у него обычно отчужденное выражение, руки прижаты к телу, лоб нахмурен, и есть в нем что-то отсутствующее, что-то замкнутое, закрытое для внешнего мира. Видно, что он чем-то поглощен, он вслушивается, он грезит, и все пять чувств заняты этой внутренней работой. Кто бы ни подошел к нему или заговорил с ним, будь то даже самый близкий его друг, он вздрагивает, и проходит не меньше минуты, прежде чем ушедший в себя глубокий взгляд его темных глаз обратится на лицо друга и узнает его: настолько он поглощен мечтой, настолько герметически закрыт для всего, кроме звучащей в нем музыки. Сновидец, одержимый, весь сосредоточенность, весь отрешенность от мира — так проходит он сквозь часы дня. Но как только он взял в руки дирижерскую палочку, как только поставил перед собой задачу, которую должен выполнить, отрешенность превращается в сопричастие, творческие сны — в страстную волю к действию. Одним рывком выпрямлен стан, по-военному расправлены плечи, перед вами — полководец, повелитель, диктатор. Зорко и пламенно сверкают из-под косматых бровей черные, обычно матовые, как бархат, глаза, возле рта появляется волевая складка, каждый нерв на руке, все органы чувств начеку, все приведены в боевую готовность, едва он подойдет к пульту и смерит наполеоновским взглядом своего противника, ибо замерший в ожидании оркестр для него в эту минуту неукрощенная орда, которую он еще должен покорить, своевольное, строптивое существо, которое он еще должен подчинить закону и порядку. Он бодро приветствует своих

друзей, поднимает руки, и в ту же секунду его всевластная воля, как атмосферное электричество на тонком острие громоотвода, уже скопилась на кончике его волшебной палочки. Один взмах — и стихия вырывается на свободу, и все инструменты созвучно следуют четкому и мужественному ритму, заданному дирижером. Дальше, дальше, еще дальше — и вот ты уже живешь и дышишь в лад музыке.

И вдруг — внезапное молчание причиняет почти физическую боль, вздрагиваешь, как от удара хлыста,— сухой, резкий звук палочки по пульту, и музыканты прерывают свою совершенную, уже совершенную для нашего слуха игру. Становится тихо, тревожное безмолвие окружает Тосканини, и в тишине раздается только его голос — усталое и сердитое: «Ma no, ma no!»[1] Это «нет» звучит как вздох разочарования, как горестный упрек. Что-то вызвало этот упрек, что-то разочаровало его, исказило мечту; живое, всем внятное звучание инструментов оказалось не тем, которое слышал Тосканини внутренним слухом. Сперва он пытается разъяснить музыкантам свое понимание — пока еще спокойно, вежливо, обстоятельно,— затем он поднимает палочку и опять начинает с неудавшегося места; и вот уже исполнение все ближе и ближе подходит к желанному звучанию, но еще не достигнуто полное тождество, оркестровое исполнение и внутреннее ви́дение еще не совпадают при наложении. Тосканини снова стучит, прерывая игру, он снова разъясняет свой замысел, но уже более взволнованно, более страстно, не так терпеливо. Добиваясь четкости выражения, он сам становится предельно выразительным. Постепенно раскрывается вся его сила убеждения; богатство телодвижений, дар жестикуляции, присущий каждому итальянцу, у него граничит с гениальностью; даже совершенно чуждый музыке человек угадывает по жестам Тосканини, чего он хочет и требует, когда отбивает такт, когда заклинающе раскидывает руки или пламенно прижимает их к груди, добиваясь большей экспрессивности, когда он всем своим гибким телом пластически, зримо воссоздает рисунок идеального звучания. Все более страстно отыскивает он новые средства убеждения, он просит, заклинает, молит, требует словами и жестами, он

[1] «Нет же, нет!» (итал.)

отсчитывает такты, напевает, перевоплощается в каждый отдельный инструмент, если этот инструмент нужно подстегнуть, руки его повторяют движения скрипачей, духовиков, ударников — и скульптор, который захотел бы изваять олицетворение мольбы, нетерпения, жгучей тоски, напряженных усилий и страстных порывов, не нашел бы лучшей модели, чем Тосканини за дирижерским пультом.

Но если, несмотря на все подстегивания, на все красноречивые жесты, оркестр по-прежнему не постигает и не достигает его замысла, горечь тщетных усилий, сознание земного несовершенства становится для Тосканини мукой. Его тончайший слух уязвлен, он стонет, как раненый, он не помнит себя, он помнит лишь свою работу. Вежливость ему уже не помеха, ибо он чувствует только помехи в игре, и гнев на тупое противодействие материи выливается у него в необдуманные слова; он кричит, неистовствует, он сыплет ругательствами и осыпает бранью оркестрантов, и тут понимаешь, почему только самых близких друзей он допускает на репетиции, где он неизменно становится жертвой своей огромной и ненасытной страсти к совершенству. Зрелище этой борьбы потрясает все сильнее, по мере того как Тосканини все настойчивей стремится вырвать у музыкантов окончательную, высшую форму исполнения, ту, о которой он мечтал, ту, которую он слышал внутренним слухом. Он весь дрожит от волнения, как борец во время состязания, голос хрипнет от непрерывных окриков, пот струится по лицу, после этих неизмеримых часов неизмеримого труда он кажется изможденным и постаревшим, но ни одной, ни единой пяди желанного совершенства он не согласен уступить. Со вновь и вновь вспыхивающей энергией подгоняет он оркестр, пока наконец все музыканты до единого не исполнятся его волей, пока его замысел не найдет свое безупречное выражение.

Только тот, кому довелось по целым дням наблюдать эту упорную борьбу за малую и малейшую частицу совершенства — ступень за ступенью, от репетиции к репетиции,— может постичь героизм Тосканини, только тот угадывает цену совершенства, которое восхищенная публика принимает как нечто само собой разумеющееся. Но вершина мастерства достигнута только там, где самое трудное воспринимается как самое естественное, где

совершенное кажется само собой разумеющимся. Когда вечером в переполненном зале видишь Тосканини — мага и повелителя покоренного оркестра, когда видишь, как он без малейших усилий, мановением палочки ведет за собой завороженных музыкантов, это торжество кажется добытым без борьбы, а сам он — воплощением уверенности, олицетворением победы. На деле же ни одна задача никогда не представляется Тосканини до конца разрешенной, и то, что восхищает публику как вполне законченный шедевр, он уже снова подвергает сомнению. И сейчас еще ни одна исполняемая им вещь, несмотря на пятьдесят лет работы над ней, не дает семидесятилетнему Тосканини радости удовлетворения, каждый раз он испытывает тревогу и неуверенность художника, снова и снова пробующего свои силы. Ни разу не изведал он тщеславного довольства, ни разу не насладился, как говорил Ницше, «расслабляющим счастьем» самоуспокоенности, восхищения самим собой. Может быть, никто из смертных так не страдал от трагического несоответствия между реальными возможностями оркестрового исполнения и совершенным звучанием, как этот человек, столь блистательно управляющий своим оркестром. Ибо другим, не менее пламенным дирижерам дарованы по крайней мере редкие миги упоения. Бруно Вальтер, его собрат по искусству, иногда — это чувствуется — испытывает во время игры секунды блаженства и экстаза. Когда он сам играет Моцарта или управляет оркестром, его лицо подчас невольно озаряется отблеском благостного света. Его уносит поднятая им волна, он улыбается, не замечая этого, он грезит, он парит в объятиях музыки. Это счастье самозабвения никогда не будет уделом ненасытного Тосканини, великого невольника совершенства. Неутолимая жажда достичь высочайших вершин терзает его, и когда этот правдивейший из людей по окончании концерта под гром аплодисментов отходит от пульта с робким и смущенным, растерянным и пристыженным взглядом, когда он нехотя, только из вежливости благодарит публику за шумные изъявления восторга, это отнюдь не притворство. Ибо все достигнутое и завоеванное окутано для него таинственным, мистическим покровом печали. Он знает, что все, добытое им в героическом бою, не оставит никаких следов в исполнительской музыке, он чувствует, подобно Китсу, что труд его «написан на воде», что этот

труд унесет волна забвения и его не удержать ни сердцем, ни умом; потому успех не обольщает Тосканини, слава не пьянит его. Он знает, что оркестр не может создавать вечных ценностей, что от исполнения к исполнению, от часа к часу совершенство надо завоевывать снова и снова. Как никто другой, этот беспокойный, непримиримый художник знает: искусство есть вечная война, в нем нет конца, а есть одно непрерывное начало.

Подобная взыскательность, подобная непримиримость — событие в нашем искусстве и в нашей жизни. Но не будем жалеть о том, что такая нравственная прямота и строгость к себе — явление чрезвычайно редкое и что лишь несколько дней в году нам выпадает счастье слушать совершенные произведения в совершенном исполнении этого совершенного мастера. Для морального величия и чистоты искусства нет ничего более губительного, чем удобство и доступность нашей повседневной музыкальной жизни, чем легкость, с какой самый равнодушный слушатель благодаря патефону и радио может в любую минуту дня и ночи наслаждаться самым святым и возвышенным, ибо из-за этой доступности многие забывают о муках творчества и без благоговейного трепета потребляют искусство, как потребляют хлеб или пиво. Какое благодеяние, какое наслаждение видеть в наши дни человека, который всей жизнью своей настойчиво напоминает о том, что искусство — это священная страда, апостольское служение недостижимому на земле идеалу, что оно не подарок случая, а заслуженная милость, не легкое развлечение, а подвижнический труд! Тосканини силой своего гения, своей непреклонной воли совершил чудо — музыкальное наследие, столь блистательно донесенное им до нас, живет для миллионов людей как величайшая ценность нашего времени, и этот подвиг Тосканини на поприще музыкального исполнительства благотворен не только в его пределах, ибо то, что достигнуто для одной области искусства, достигнуто также для всего искусства в целом. Лишь незаурядный человек способен вернуть других людей к порядку и порядочности. И мы глубоко чтим этого великого поборника совершенства за то, что ему удалось даже в наше смятенное, маловерное время снова научить людей почитать свои священнейшие творения и ценности.

ЧЕРТЫ БИОГРАФИИ

Лев Тарасов

ВЕЛИКИЙ МАЭСТРО

Биографический очерк

> Мне лично кажется, что вершина современного искусства дирижирования — Артуро Тосканини, гений которого соединяет огромную выдержку олимпийца, тонкий интеллектуализм и страстность, романтика, дар яркого, глубоко индивидуального прочтения авторского текста с потрясающим умением слить свое творчество артиста с личностью композитора и с его музыкой, бесконечно углубляя ее образность и доводя до предела совершенства художественность ее формы.
>
> *А. Пазовский*

Родился Артуро Тосканини 25 марта 1867 года в Парме — городе, который итальянцы считают музыкальной столицей страны, «городом музыки». Жители Пармы гордятся, что знаменитым оркестром театра «Реджо» руководил в свое время Никколо Паганини (на пармском кладбище находится его могила), а в деревушке Ронколе, можно сказать, у самых ворот города, родился Джузеппе Верди (в Парме он создал немало произведений). Из стен Пармской консерватории, в которой преподавал Арриго Бойто, вышли целые поколения замечательных музыкантов. О музыке в Парме спорят до хрипоты: превозносят до небес своих кумиров и низводят на нет певцов, сфальшививших на вчерашнем спектакле. Когда в театре «Реджо» премьера, все события отступают на второй план.

Именно в Парме — городе, где музыка является главной достопримечательностью, прошли детство и юность Тосканини.

Он появился на свет в Ольтреторренте — так именуется часть города, расположенная за рекой Пармой. Дворцы, театры, картинная галерея, собор, колокольня и баптистерий находятся в центре города, а в Ольтреторренте («по ту сторону реки»), приютились жилища рабочих, ремесленников, мелких кустарей, огородников... Теперь Ольтреторренте стал индустриальным кварталом Пармы, а прежде, во времена Тосканини, это было бедное предместье, сливавшееся с окрестными полями. Жителей Ольтреторренте всегда называли «мастерами баррикад». Там жили самые горячие поклонники Гарибальди; приход к власти Муссолини в 1922 году они отметили уличными боями. Дружины «народных смельчаков» свыше года боролись с фашистскими карателями. А во время второй мировой войны здесь создавались партизанские отряды, сражавшиеся с оккупантами. Все говорит о суровой решимости жителей предместья — даже дома здесь, обросшие мхом, с оголившимися каменными фундаментами, своим видом напоминают бастионы.

В старом доме под номером 13, в приходе Сан-Джакомо (ныне улица Родольфо Танци) жила семья Тосканини. Узкий дворик, облупившаяся штукатурка и выщербленные жалюзи — вот первые детские впечатления Артуро. Его отец Клаудио Тосканини был портным. Платили ему за работу мало, и бедность была постоянной гостьей в доме. Клаудио был пламенным гарибальдийцем. Сражаясь в отрядах национального героя Италии, он попал в плен. Его приговорили к смертной казни и уже вывели на эшафот, где сложили головы его друзья, как совершенно неожиданно пришел приказ о помиловании.

Возвратившись из тюрьмы, Клаудио Тосканини в июле 1866 года женился на Паоле Монтани, девушке умной и энергичной. А через двое суток после свадьбы пришел неизвестный и, отведя Клаудио в сторону, произнес таинственно: «Торговец уезжает, шлите товар!» Это был пароль, боевой зов гарибальдийцев. Молодой человек положил в вещевой мешок красную рубашку и снова направился вслед за любимым полководцем — бороться за свободу Италии. На этот раз поход продолжался недолго. К осени корпус Гарибальди был на время распущен, и Клаудио Тосканини вернулся к своей семье и своему ремеслу. Вскоре появился первенец — Артуро, мальчик

тихий и болезненный. Его не считали жильцом на свете, настолько он был хилым.

Но Артуро выжил — выжил, несмотря на все лишения, которыми было полно его детство. Серьезный и задумчивый мальчик был предоставлен самому себе. Он мало общался с шумными товарищами и предпочитал подолгу простаивать возле газетных киосков, рассматривая красочные обложки книг и журналов. Читать он научился рано и старался заглянуть внутрь нарядных томиков. Продавцы гнали прочь бесплатного читателя, но, отличаясь на редкость упрямым характером, мальчик возвращался вновь и вновь и дочитывал книгу.

Другой страстью маленького Артуро была музыка. Он жадно прислушивался к мелодиям, звучавшим вокруг, на улицах города; словно зачарованный сидел рядом с отцом, когда тот, штопая чьи-то панталоны, напевал знаменитые арии из опер, усвоенные на галерке театра (Клаудио, как и все жители Пармы, был постоянным посетителем «Реджо» и, конечно, строгим музыкальным судьей). Самыми радостными воспоминаниями детства были для Артуро небольшие домашние праздники, когда отец и его друзья собирались на кухне и, потягивая вино, распевали народные песни, гимны, арии и ансамбли из опер. Устроившись в углу, возле плиты, мальчик с блестящими от возбуждения глазами впитывал в себя мелодии. Сам он никогда не присоединялся к хору. Возможно, стеснялся своего голоса, который от постоянного кашля сделался глухим и надтреснутым.

Восьми лет Артуро пошел в школу. Учительница, синьора Вернони, обнаружила, что у мальчика исключительная память. Прочитав стихи всего один раз, он тотчас запоминал их. Однажды Артуро попал к учительнице домой. Увидев пианино, он подсел к нему и стал перебирать клавиши. И вдруг под его руками ожили мелодии, услышанные от отца. Это было похоже на чудо — до сих пор он ни разу в жизни не притрагивался к клавиатуре.

Синьора Вернони, женщина умная и отзывчивая, стала бесплатно заниматься музыкой с Артуро. По окончании второго класса (мальчику было тогда девять лет) маленький музыкант попадает в консерваторию, которая тогда называлась Королевской музыкальной школой. Синьоре Вернони пришлось потратить немало сил на

уговоры родителей Тосканини. Отец считал, что хороший портной — это гораздо лучше, чем бедный музыкант, но перспектива избавиться от лишнего рта решила семейный спор в пользу музыки — ученики музыкальной школы жили на полном пансионе, а наиболее способные из них получали стипендию.

С осени 1876 по лето 1885 года Артуро Тосканини обучался в консерватории (впоследствии она будет носить имя композитора Арриго Бойто). Мальчика взял в свой класс виолончели маэстро Карини. Класс этот считался самым серьезным и уважаемым в школе, учиться в нем было почетно, хотя Артуро охотнее занимался бы игрой на рояле (что он и делал постоянно во внеурочное время).

Режим в консерватории был поистине монастырским, но это не смущало Тосканини, привыкшего с малых лет к нужде и лишениям. Возможность учиться музыке искупала все. Фанатическая преданность искусству позволила ему за девять лет узнать гораздо больше других учеников. Обычно он заканчивал приготовление заданий раньше положенного времени. Освободившиеся часы использовал для занятий на других инструментах и для чтения нот. Мальчик был самым прилежным посетителем музыкальной библиотеки. Когда же на полках не оказывалось заинтересовавшей его партитуры, он одалживал ее у товарищей или, сэкономив свои более чем скудные средства, покупал нужные ноты в магазине.

Тосканини выкраивал время на то, чтобы переписывать оперы, сонаты, симфонии. Он делал переложения этих опусов для маленького оркестра, который ему удалось собрать из своих сверстников.

Разносторонность музыкальных интересов не помешала Тосканини великолепно овладеть своим инструментом. В тринадцать лет он так блестяще играл на виолончели, что его пригласили в оркестр театра «Коммунале». С тех пор вплоть до окончания консерватории он постоянно работал в разных театрах Пармы.

В 1884 году в театре «Реджо» он впервые играл на виолончели в опере Вагнера «Лоэнгрин». В своем дневнике юноша писал: «Я по-настоящему познакомился с удивительным гением Вагнера. С первой же репетиции, более того — с первых тактов я был захвачен волшебными, неземными звуками; небесные гармонии открыли

мне новый мир, о существовании которого никто даже не подозревал, пока не явился Вагнер с его возвышенной душой и не ввел нас в этот волшебный мир».

На последнем курсе консерватории Тосканини получил приглашение выступить в составе симфонического оркестра под управлением Клеофонте Кампанини в цикле концертов на международной выставке в Турине.

Когда Тосканини окончил консерваторию, его знания, музыкальная эрудиция, культура и вкус были оценены по достоинству: в дипломе значились только «высшие похвалы». Импресарио Клаудио Росси предложил молодому музыканту вступить в труппу, организованную для гастролей за океаном — в Южной Америке. По контракту Тосканини должен был выполнять функции второго виолончелиста, совмещая их с обязанностями второго хормейстера.

В те годы в Италии профессия музыканта была малодоходной. Постоянных оркестров не существовало. Музыканты все время вынуждены были переезжать из города в город, из страны в страну. Лишь очень немногим удавалось найти обеспеченное место в оркестрах больших оперных театров, где сезон длился долго. Поездка в страны Южной Америки считалась большой удачей, так как заработок там был выше и условия — творческие и бытовые — лучше.

В начале 1886 года вновь сформированная труппа выехала из Италии. Для Артуро это было первое путешествие за границу. Поездка определила его судьбу. В Бразилии он впервые встал за дирижерский пульт. О блестящем дебюте Тосканини в Рио-де-Жанейро 25 июня 1886 года, когда он, выручая труппу, превосходно продирижировал «Аидой», существует немало версий. Одна из них, на наш взгляд наиболее убедительная, приведена в книге Филиппо Сакки «Тосканини, или Целый век музыки»[1]. Но это беллетризованный этюд из биографии дирижера.

Здесь же сто́ит привести подлинный документ того времени. В пармской газете «Рискосса» в октябре 1886 года появилась статья под названием «Художественная вариация». В ней впервые в Италии было названо имя

[1] Глава из этой книги — «Первые лавровые венки» — включена в настоящий сборник.

Тосканини и освещен дирижерский дебют молодого музыканта. Это самый первый подробный отчет о событии, историческом по своему значению:

«В Рио гастролирует одна из итальянских оперных трупп с участием знаменитой Надины Булычовой, тенора Фигнера, баса Ровери и т. д. С большим успехом прошел «Фауст». Все газеты, восторгаясь певцами, выразили неудовлетворение дирижером, неким Леопольдом Мигесом, бразильцем, который обнаружил полную неспособность руководить таким прекрасным оркестром. Какие причины были на самом деле, точно неизвестно, но фактическая сторона такова: синьор Мигес, обидевшись, незадолго до следующего спектакля — это была «Аида» — отослал импресарио письмо, в котором прощался с труппой. Один из импресарио, синьор Суперти, будучи хорошим музыкантом, решил, чтобы не срывать спектакль, сам продирижировать им. Лучше бы он этого не делал. Синьор Мигес, бразилец, имел поклонников среди публики. Они стали распространять слухи, будто Мигес оказался жертвой интриг импресарио и заявили протест против несправедливого обхождения с ним. На первом спектакле «Аиды», едва новый дирижер, синьор Суперти, поднялся на подиум, раздались свистки, крики протеста, подобные настоящему урагану. Шум продолжался целых полчаса, пока другой импресарио, синьор Росси, не появился перед занавесом, чтобы дать публике объяснения. Но аргументы его, видимо, не удовлетворили собравшихся. Буря разразилась снова. Суперти пришлось уйти из оркестра. В зале творилось что-то невообразимое. Обозленная, взвинченная до предела публика собиралась уже покинуть театр, как молодой виолончелист встал из-за своего пульта, поднялся на место дирижера и решительным жестом дал сигнал вступления. Смелость вызвала любопытство. Публика тотчас же умолкла, словно по мановению волшебной палочки, и притаилась на время, чтобы вынести приговор дерзкому юноше. Но уже к середине I акта неприязнь исчезла. Великолепная музыка Верди под управлением нового, неожиданного дирижера звучала самым восхитительным образом. В конце акта снова раздались крики, но это были крики восторга. Бурные аплодисменты заставили молодого музыканта побледнеть от волнения. Так вот, дорогие мои читатели, этим юношей был уроженец нашего города, окончивший в прошлом

году Пармскую консерваторию. Вы его, конечно, еще не знаете, и поэтому я представляю его по всем правилам: синьор Артуро Тосканини, хороший виолончелист и отличный музыкант...»

Действительно, по свидетельству очевидцев, «оркестр играл в тот вечер так, как, вероятно, никогда не играл до сих пор. Мелодические линии получили совершенно новый изысканный контур, ритм сделался четким и твердым, равновесие оркестрового звучания было изумительно. Что-то в дирижере (то ли демонический блеск его глаз, устремленных на музыкантов и ни разу не обратившихся к партитуре, или же геркулесова сила его взмаха?) электризовало их, и они играли, как одержимые».

Признанный первым дирижером труппы, Тосканини до конца сезона в Рио-де-Жанейро провел еще пятнадцать опер (среди них его любимые «Джоконда», «Трубадур», «Фауст», «Риголетто», «Фаворитка»). Но серьезно он еще не помышлял о карьере дирижера, считая себя виолончелистом, которого случай временно выдвинул в руководители оркестра. Его возвращение в Италию осенью 1886 года не было похоже на прибытие триумфатора. Небольшая заметка об успехе в Бразилии затерялась в ворохе газетных рецензий. Имя Тосканини пока еще ничего не говорило музыкальному миру.

Артуро поселился в Генуе, куда к тому времени перебралась вся его семья, и, подыскивая место виолончелиста, давал уроки пения. Возможно, Тосканини долго оставался бы скромным педагогом, если б Николай Фигнер, оказавшийся в Милане, не написал ему письмо, упрекая, что тот затерялся в Генуе и не едет в Милан испытать судьбу. Фигнер с энтузиазмом рекомендовал Тосканини владелице музыкального издательства в Милане синьоре Джованнине Лукка. Она тогда субсидировала первую постановку оперы Каталани «Эдмея» в туринском театре. Известный тенор готовился выступить в этом спектакле. Он знал, что композитор был весьма недоволен дирижером, которого специально пригласили из Милана, где тот уже осуществил постановку «Эдмеи» в театре «Ла Скала». Фигнер предложил Каталани познакомиться с новым дирижером — Артуро Тосканини. Певцу пришлось затратить немало усилий, прежде чем Артуро согласился наконец приехать в Милан. В Генуе молодой музыкант пытался найти партитуру оперы, но

она еще не была напечатана. Вопреки своим правилам, он не смог заранее подготовиться к встрече с композитором. Когда Фигнер привел Артуро в салон гостиницы, молодой музыкант увидел на рояле клавир «Эдмеи» и сразу же начал играть с листа. Неожиданно из темного угла появился какой-то незнакомец, скрывавшийся там. Он спросил юношу:

— Откуда вам известна эта партитура? Где вы ее видели раньше?

— Черт возьми! — ответил Тосканини. — Где же я мог ее видеть?!

Незнакомец представился. Это был Альфредо Каталани. Вместе они прошли оперу до конца. Композитора поразили музыкальность Артуро, его чутье и вкус. Каталани рекомендовал Тосканини в качестве дирижера на туринскую постановку.

В Италии слухи об успехе музыканта распространяются с телеграфной скоростью — по всем городам. На другой день после премьеры оперы «Эдмея» в туринском театре «Кариньяно» миланская газета «Музикале» возвестила «новую зарю на небосклоне итальянского оперного искусства». Она отметила поразительную стройность звучания хоровых сцен, совершенство оркестра, эмоциональность и точность исполнения. «Тосканини, — говорилось в рецензии, — дирижировал уверенно и страстно, словно много лет держал дирижерскую палочку в руках».

Триумф «Эдмеи» заставил Каталани пророчески воскликнуть: «Ему суждена, по-моему, исключительная карьера!..» Со дня премьеры «Эдмеи» композитора и дирижера связала прочная дружба, хотя Каталани был на тринадцать лет старше. Близость продолжалась до самой смерти композитора (он умер, не дожив до сорока лет).

Тосканини навсегда сохранил память о своем друге. Он постоянно пропагандировал творчество Каталани, добиваясь постановок его опер в итальянских театрах, а позже и на сцене нью-йоркского «Метрополитен». Много лет спустя маэстро назовет своих первенцев — сына и дочь — именами героев оперы Каталани «Валли» — Вальтер и Валли.

Аплодисменты и восторженные рецензии не вскружили голову 19-летнему Тосканини. Он по-прежнему не считал себя профессиональным дирижером. Музыкант

снова взялся за виолончель и продолжал прилежно упражняться. В оркестре под управлением Джованни Больцони (недавно окончившего Пармскую консерваторию, но уже обладавшего громким именем) он играл в театре «Витторио Эммануэле» в Турине. С готовностью принял предложение разучить с туринским оркестром оперу Вагнера «Летучий голландец».

В 1887 году, узнав, что в «Ла Скала» намечается постановка только что законченной новой оперы Верди «Отелло» (композитор не писал опер уже 16 лет), Тосканини добился места второго виолончелиста в оркестре миланского театра. Многие музыканты, в том числе очень известные, стремились принять участие в этом историческом спектакле. Руководил постановкой самый крупный в ту пору дирижер — Франко Фаччо. Верди присутствовал на репетициях. Тосканини, влюбленный в его творчество еще с консерваторских лет, не мог упустить такого исключительного случая — исполнять музыку Верди в присутствии самого композитора.

На одной из репетиций после окончания I акта Верди спустился в оркестр и направился прямо к Тосканини. Он сказал ему, что в квартете вторая виолончель звучала слишком тихо, и попросил играть погромче. Юноша хотел было возразить — в партитуре указано *pppp*! Но, побледнев от волнения, он только робко прошептал: «Хорошо, маэстро». Впоследствии, готовясь дирижировать «Четырьмя духовными пьесами» — последним произведением Верди, Тосканини при встрече с композитором напомнил ему об этом эпизоде в «Скала». Он объяснил, чем было вызвано замечание Верди. Первая виолончель Маггини любил злоупотреблять звуком, стараясь своим инструментом закрыть все остальные, а он, Тосканини, вторая виолончель, точно следовал пометкам автора, сделанным в партитуре.

Уважение к замыслу композитора Тосканини возведет в незыблемый принцип. До конца своих дней он будет бороться с многочисленными «усовершенствователями» партитур. За многие годы исполнения классические оперы обрастают поправками, вносимыми дирижерами и певцами. Искаженные партитуры становятся «каноническими», но на самом деле они не имеют ничего общего с произведениями, вышедшими из-под пера великих композиторов. Тосканини очищал партитуры классиков от

всяких вольностей, и оперы неожиданно для всех звучали по-иному: они рождались как бы заново.

В конце 80-х годов дирижирование становится основной профессией Тосканини, и он окончательно расстается с виолончелью. Начинается период скитаний по небольшим провинциальным театрам. Названия городов следуют одно за другим, словно в гигантском калейдоскопе. Приходилось встречаться с посредственными оркестрами, готовить партии с солистами, которым вообще противопоказано быть певцами, порою вести спектакли с нескольких репетиций, а то и вовсе экспромтом, устанавливать мизансцены, подбирать костюмы, следить за постановочной частью, художниками, иногда даже расклеивать афиши. «Это было чертовски трудное время,— вспоминал Тосканини.— Вы представить себе не можете, что значит дирижировать оперой с отвратительными певцами, плохим хором и поганым оркестром!»

Но даже в самом начальном периоде своей деятельности Тосканини был необычайно требовательным дирижером — одним из тех, кого поверхностные певцы называют плохим. Его боялись, старались дискредитировать, смять. Однако молодой музыкант упрямо шел по своему пути. В борьбе с препятствиями закалялся характер, приобретался опыт, расширялся репертуар. Один только перечень опер, исполненных в это время под руководством Тосканини (от «Эдмеи» Каталани в Турине до «Мейстерзингеров» Вагнера в «Ла Скала»), занял бы несколько страниц. В истории итальянской оперы не было другого примера такого быстрого восхождения дирижера в столь раннем возрасте.

Тосканини уже тогда отличался от своих коллег — маститых дирижеров. В его лице новое поколение музыкантов выступило с иными задачами — оно требовало точности исполнения, предельного совершенства.

Имя Артуро Тосканини, едва достигшего 22-летнего возраста, становится все более известным в Италии. Осенью 1888 года его впервые приглашают в Милан, в театр «Даль Верме» дирижировать тремя операми — «Силой судьбы» Верди, «Обрученными» Понкьелли и «Франческой да Римини» Каньони. Современники вспоминают, что юноша был одержим музыкой, занимался ею целыми днями и ночами. По утрам мать, принося кофе, заставала Артуро спящим с раскрытой партитурой в руках.

Даже за столом он все время перебирал пальцами, словно перед ним находилась невидимая клавиатура. Столь же увлеченным был Тосканини и на репетициях. Он прекрасно знал, чего хотел добиться от исполнителей. С неукротимой энергией он боролся с любым препятствием.

В рецензиях миланской «Газетта музикале» на спектакли, подготовленные молодым дирижером, отмечалось: «Блестящее звучание всего ансамбля оперы... Все было должным образом отрепетировано, верно трактовано и отлично продирижировано... Тосканини, кормчий лодки, которая так счастливо вошла в порт, показал такую точность в исполнении, что многим композиторам можно пожелать подобного интерпретатора».

О Тосканини уже тогда стали возникать легенды. Еще задолго до того, как он выходил перед публикой дирижировать готовым спектаклем, распространялись слухи о его репетициях. Альфред Сегре, один из первых биографов Тосканини, наблюдавший в октябре — ноябре 1889 года за его репетиционной работой, рассказывал, что великолепное звучание оркестра доставалось дорогой ценой: измученным музыкантам часто приходилось стискивать зубы и сдерживать язык, потому что рука, которая ими руководила, была железной и так крепко держала узду, что порою было слишком больно.

Неверно было бы делать вывод, что уже тогда, в начале карьеры, Тосканини достиг предела совершенства. Пресса отмечала в отдельных местах спектаклей некоторую неуверенность, отсутствие стройности в звучании оркестра. Были отзывы и более резкие. Однако несомненно, что исполнение, которым руководил Тосканини, отличалось отточенностью деталей, точностью, верностью темпов. С ранних лет дирижер взял себе за правило во всем следовать композитору, отказываясь от модных тогда «интерпретаций», где замысел автора отходил на задний план, а на первый выдвигалась «творческая личность дирижера», оригинальный подход к партитуре. Тосканини стремился к художественной целостности спектакля, добиваясь полного слияния музыки с драматическим действием.

Все более многочисленными становились предложения молодому дирижеру. Он уже мог предъявлять свои условия импресарио: выбирать солистов, усиливать хор

и оркестр, устанавливать количество и длительность репетиций и т. д. И требования эти должны были выполняться всеми без исключения. Тосканини уже тогда понял, что система в театрах, основанная на спекуляции, не может обеспечить высокие художественные результаты, и нередко становился врагом импресарио.

В марте 1890 года произошел такой характерный эпизод. Тосканини подписал контракт в генуэзском театре «Политеама» с импресарио Кьярелла, которого до той поры никогда не видел. Приехав в театр, он встретил в вестибюле человека, подметавшего пол, и попросил проводить его к импресарио.

— Это я,— ответил человек с метлой.

Тосканини уже привык к разного рода странностям некоторых импресарио. Его не удивило и подобное чудачество.

— Меня зовут Тосканини. Я приглашен дирижировать здесь. В хоре значится только двадцать четыре человека, а мне надо сорок восемь.

— У меня двадцать четыре,— отрезал импресарио, снова принимаясь за свое дело.

Тосканини следовал за ним через весь вестибюль, споря и доказывая необходимость увеличить хор.

— Ну, ладно, будет тридцать,— выдавил наконец Кьярелла,— и ни одним больше.

— В таком случае я возвращаюсь в Милан,— заявил дирижер и решительно направился к выходу.

Импресарио пришлось согласиться с требованиями 23-летнего маэстро.

В том же 1890 году Тосканини подписал свой первый дирижерский контракт за границей. Он отправился в Испанию, в барселонский театр «Лисео», вторым дирижером. Главный дирижер знаменитый Эдуардо Маскерони, видимо, опасался молодого коллеги. Он решил во что бы то ни стало провалить его. Маскерони предложил задачу почти неразрешимую: за несколько репетиций подготовить сложнейшую оперу Беллини «Капулетти и Монтекки». Труппа не отличалась хорошими голосами, а времени для подбора нужных солистов не было. Однако Тосканини в фантастически короткие сроки сумел так подготовить исполнителей, так продирижировать оперой, что спектакль оказался лучшим в сезоне. Маскерони не мог с этим примириться и убедил импресарио снять

оперу Беллини с репертуара (после первых трех представлений).

В 1891 году Артуро Тосканини возвратился в Италию и вновь отправился путешествовать. Ведущие театры обходили его своими контрактами. Им нужны были громкие имена, а в Италии в ту пору их было достаточно: Франко Фаччо, Луиджи Манчинелли, Леопольдо Муньоне, Эдуардо Маскерони...

Важным этапом в творческой биографии Тосканини был 1892 год. В театре «Даль Верме» в Милане он продирижировал премьерой оперы Леонкавалло «Паяцы». В те времена даже в самых маленьких театрах Италии ни один сезон не обходился без новой, современной оперы. Но жили они недолго. Чаще всего это были произведения слабые. Со смертью автора, а то и значительно раньше умирала и его музыка. Но «Паяцы» стали музыкальной классикой.

Репетиции оперы были невероятно трудными для Тосканини. Он вкладывал все силы, чтобы выявить тонкости партитуры, раскрыть мелодическое богатство музыки Леонкавалло, композитора, имя которого ничего не говорило публике. Вечером накануне премьеры Тосканини, возвратившись домой, от усталости рухнул на кровать и — как был во фраке и лаковых ботинках — проспал всю ночь.

«Паяцы» в миланском театре «Даль Верме» имели огромный успех. Леонкавалло стал признанным композитором, а Тосканини называли в прессе «великолепным дирижером».

Вскоре Тосканини вновь пригласили в Геную, в театр «Карло Феличе». Театр попал в безвыходное положение. По случаю 400-летия открытия Америки генуэзский муниципалитет решил поставить оперу «Христофор Колумб» (знаменитый мореплаватель был родом из Генуи). Ее заказали композитору Альберто Франкетти. На спектакль не пожалели денег — постановка была невероятно роскошной. Готовил оперу дирижер Луиджи Манчинелли. Но между ним и композитором возникли разногласия. После двух представлений оперы Манчинелли неожиданно уехал в Испанию, бросив спектакль на произвол судьбы. На поиски другого дирижера отправили в Милан специальную делегацию. Искали музыканта, который мог бы провести спектакль с одной репетиции. Никто не

соглашался. Тосканини решил выручить труппу. Ему предложили генеральную репетицию, но молодой дирижер от нее отказался. Он взял партитуру домой и выучил ее за одну ночь. Назавтра он провел спектакль наизусть. Такого случая не было еще в истории генуэзского театра. Не меньшее восхищение вызвало и его дирижирование. На одном из спектаклей присутствовал старый Верди. Он горячо аплодировал юному дирижеру.

В 1895—98 годах Артуро Тосканини проводит три сезона в туринском театре «Реджо». Правда, в эти годы он дирижировал и в других городах (Тренто, Брешиа, Венеция, Болонья, Бергамо, Милан), но работа в Турине определила его дальнейшую творческую судьбу.

В Турине дирижер встретился с музыкальным критиком Джузеппе Депанисом, который, помимо высокого художественного авторитета, имел возможность проводить свои намерения в жизнь, так как занимал видное положение в городском муниципалитете. Взгляды Депаниса и Тосканини удивительно совпадали. Оба они страстно любили музыку и стремились изменить к лучшему существующие в театрах порядки. До сих пор дирижер, даже самый известный, был слугой публики. Публика хотела, чтобы певец повторил арию, и дирижер покорно выполнял ее желание (тем более что сами певцы считали исполнение на бис делом своего престижа). Зрители требовали, чтобы тенор держал на фермате свою коронную ноту бесконечно долго, и дирижер, сложив руки, ждал, пока певец выпевал ее. Требовали музыкальных фокусов. О композиторе, о его замысле, да и об элементарном вкусе забывали. Приходили в театр, как в собственный салон: не столько послушать оперу, сколько для встреч с друзьями и ради демонстрации своих туалетов и драгоценностей. Свет в зале горел в полную силу: в ложах шла своя жизнь, а на сцене — своя. И только при исполнении популярной арии или на головокружительной ноте публика снисходила к певцам.

Тосканини, поддерживаемый Депанисом, добивался решительных изменений. Он сначала притушил, а потом и совсем погасил люстры в зале (и обратил внимание на световые эффекты на сцене); запретил бисирование и выходы певцов на аплодисменты посредине действия; настойчиво боролся с исполнителями против бессмысленных украшений в их партиях. Более тридцати лет про-

длится эта борьбы с публикой и певцами, немало будет бурь, ругани и насмешек (объявлялись целые кампании против «своеволий» дирижера), но в конце концов Тосканини одержит победу.

Очень показательны в этом отношении гастроли Тосканини в Палермо в театре «Политеама Гарибальди» (еще в 1892 г.) В ту пору в Сицилии всем управляла мафия. Ей подчинялись и правительственные чиновники, и простые пастухи. Ее желания были законом и в театре. Если мафия требовала повторить какой-нибудь номер, ничто не могло ей воспротивиться. Но Тосканини не признавал эти неписаные законы. Он, как всегда, не допускал ни одного «биса». Мафия объявила театру войну: ее представители с криками прошли по городу, угрожая Тосканини физической расправой. Когда на следующем спектакле дирижер поднялся на подиум, атмосфера в театре была накалена до предела. Тосканини невозмутимо поднял палочку. Он вел оперу, словно за его спиной не было ни свиста, ни шиканья, ни угроз — никаких признаков надвигающейся бури. И — произошло чудо. Один из главарей мафии вдруг подал знак прекратить шум: отвага молодого дирижера пришлась ему по душе. Спектакль закончился благополучно.

Артуро Тосканини никогда не поступался своими принципами. В 1896 году он должен был провести симфонический вечер в театре «Реджо» в Турине. После оркестровой репетиции в фойе была назначена репетиция сценическая. Но на сцене оказались декорации, не убранные после спектакля. Импресарио Акилле Пионтелли, друг Тосканини, попросил дирижера репетировать в оркестровой яме. Тот согласился. Но когда на следующей репетиции декорации снова не были убраны со сцены, Тосканини запротестовал. Он не мог выверить соответствие звучания оркестра с акустикой зала. Дирижер потребовал еще одну репетицию.

— Да, но когда?— возразил Пионтелли.— Вечером уже концерт.

— Перенесите его на следующее воскресенье.

— Это невозможно. Билеты уже все проданы, и нет времени предупредить публику об отмене.

Тосканини настаивал:

— Мне нужна еще одна репетиция, иначе дирижировать не буду.

— Но я только что слышал генеральную,— возразил импресарио.— Она прошла великолепно.

— Для вас, но не для меня.

Вечером оркестр занял свои места на сцене. Театр был полон. Но Тосканини не приехал. Посыльный, направленный в гостиницу, застал дирижера лежащим в постели с книгой в руках. Пионтелли сам приехал к нему, умоляя провести концерт. Но уговоры были напрасны. Тосканини и не подумал подняться с кровати. Пришлось объявить, что вечер отменяется из-за внезапной болезни дирижера. Неделю спустя Тосканини продирижировал концертом.

Многое из задуманного удалось осуществить Тосканини в туринский период. С помощью Депаниса он создал постоянный муниципальный оркестр (прежде оркестры подбирались для одного сезона). Дирижер провел реформу музыкальной школы, сделав ее резервом театра. В Турине молодой музыкант поставил спектакли, которые поражали своей художественной цельностью и законченностью.

22 декабря 1895 года в театре «Реджо» Тосканини впервые в Италии показал оперу Вагнера «Гибель богов». Дирижер ни разу не был в Байрейте на вагнеровских фестивалях, не видел ни одной постановки этой оперы, не имел даже консультанта. Репетиции с оркестром, основательным образом перестроенным и усиленным, длились всего десять дней. Очевидцы рассказывали, что, несмотря на титанический труд, маэстро, дирижируя оперой, буквально расцветал. Он заражал своим энтузиазмом и оркестр, и певцов. По инициативе Тосканини была выпущена специальная брошюра, в которой излагались содержание и режиссерская трактовка «Кольца нибелунга» — вагнеровское творчество требовало от зрителей соответствующих знаний и психологического настроя.

Первое представление «Гибели богов» в Турине стало событием для всей Италии. Спектакль вызвал многочисленные похвальные отзывы в прессе. Туринская газета «Стампа» писала, например: «Твердая рука Тосканини, несмотря на малое количество репетиций, сумела добиться стройного и точного исполнения... Даже в немецких театрах для подготовки «Гибели богов» требуется несколько месяцев, настолько трудны музыкальные задачи. Тосканини управлял оперой с большим чувством и любовью.

Он сумел вытянуть из оркестра тонкие тембровые оттенки, подчеркнуть каждую выразительную деталь, добиться поразительного piano и крепкого forte...»

В те годы в Италию, как и в другие страны, проник культ Вагнера. Немецкого композитора боготворили, его музыку называли единственной в мире, зачеркивающей все остальное. Итальянские оперы были объявлены устаревшими, «архивными», не отвечающими духу времени. Артуро Тосканини тоже был увлечен Вагнером, с удовольствием работал над его операми. Но в равной мере он высоко ценил и отечественную музыку. Не случайно сразу же за премьерой «Гибели богов» — через пять дней — он выпускает вердиевского «Фальстафа» (все в том же туринском театре «Реджо»). Вагнер и Верди были для Тосканини двумя вершинами оперной музыки.

Тосканини был страстным пропагандистом лучших опер композиторов-современников. 1 февраля 1896 года в театре «Реджо» был исторический день — начала свою сценическую жизнь опера Джакомо Пуччини «Богема». Правда, никто не предполагал тогда, что этот спектакль станет первым из тысяч и тысяч постановок оперы во всем мире. «Богема» была очень тщательно подготовлена Тосканини.

Критика отмечала, что ей редко доводилось видеть и слышать оперу, исполненную с таким блеском и оформленную с таким безупречным вкусом. Однако в оценке «Богемы» не было единодушия. Часть критиков ополчилась на оперу, назвав ее «музыкой для оборванцев». Некий Карло Берсецио писал в туринской газете «Стампа»: «„Богема" не оставила никакого впечатления в душе слушателей. Точно так же она не оставит никакого следа и в истории нашего оперного театра. Автор должен признать свою ошибку и не уклоняться от верного пути в искусстве...»

Новая, веристская школа в музыке, обратившая основное внимание на отображение чувств простых людей, с трудом пробивала себе дорогу. Привычка к операм иного склада, так называемым «большим операм» давала себя знать. Этим объясняется разноречие в оценках «Богемы». Кроме того, сказалось, видимо, соперничество с Леонкавалло, который в то время писал «Сцены из жизни богемы» («Латинский квартал») на тот же сюжет

романа Мюрже. Тосканини горячо поддержал оперу Пуччини. Он говорил, что музыка «Богемы» передает «аромат тончайших движений души». С 1 февраля по 22 марта 1896 года «Богема» прошла в туринском театре 25 раз. Несколько месяцев спустя Леопольдо Муньоне поставит ее в Палермо. Там успех был такой, что почти все сцены пришлось повторить. Предсказание Тосканини подтвердилось. Опера начала свой триумфальный путь по театрам всех континентов.

Не прошло и двух месяцев после премьеры «Богемы» в туринском «Реджо», как Артуро Тосканини впервые дирижирует в миланском театре «Ла Скала», где ему предложили провести 4 симфонических концерта. По традиции такой чести — дирижировать концертами в «Ла Скала» — удостаивались только самые выдающиеся дирижеры.

Программы миланских концертов Тосканини были разнообразными, но иногда слишком пестрыми: между симфониями Бетховена, Гайдна и впервые исполненным Прологом из «Гибели богов» Вагнера звучали сочинения Трукко, Манчинелли, Понкьелли и других композиторов — современников Тосканини. Газеты скупо писали об этих концертах, так как интерес к симфонической музыке в Италии в те времена был невелик и у критиков не было еще достаточного опыта и знаний в этой области.

Через два года (1898) в Турине вторично открывалась международная выставка. Магистрат решил отметить это событие большим циклом концертов. Симфонические вечера должны были проходить в течение четырех месяцев два раза в неделю. Поначалу думали пригласить лучших итальянских дирижеров, но встретились непреодолимые трудности, и Депанис посоветовал все концерты поручить одному дирижеру, а именно Тосканини. Это было неслыханно. Такого напряжения не мог вынести никто. Но Тосканини с блеском выдержал и это испытание. Ему была предоставлена полная свобода и в подборе музыкантов, и в выборе произведений для исполнения. Тосканини составил программу от сочинений XVIII века до опусов современных композиторов. Это была подлинная энциклопедия симфонической музыки. В 43 концертах были исполнены 133 пьесы 54 авторов. 48 из них прозвучали в Турине впервые, а многие вообще ни разу прежде

не исполнялись. «Это был огромный труд,— вспоминал Тосканини позже,— но, должно быть, гораздо труднее было публике, чем мне».

В разгар туринского сезона Тосканини предложили наконец пост художественного руководителя и главного дирижера «Ла Скала». Многие уже давно предсказывали ему эту должность: первый театр Италии не мог обойтись без того, кто уже приобрел славу первого итальянского дирижера. Решающую роль в приглашении сыграл Арриго Бойто. По поручению Верди он следил за всеми постановками «Отелло» и «Фальстафа» (Бойто был автором либретто этих опер). Спектакли в Турине, руководимые Тосканини, произвели на него неизгладимое впечатление. Дирижер как бы перебросил мост между оркестром и сценой, связав их единым стремлением к музыкальной и драматической слитности, к художественной цельности спектакля. Бойто оценил тщательность в отделке каждой детали, предельное внимание к партитуре, дисциплину во время исполнения.

Театром «Ла Скала» управляли тогда три человека: герцог Гвидо Висконти, генеральный директор Джулио Гатти-Казацца (молодой инженер, только что назначенный на этот пост) и композитор Арриго Бойто. По словам зарубежных биографов Тосканини, «это были три отличных человека, но герцог едва знал в музыке семь нот, Бойто испытывал мистический ужас перед ответственностью, а Гатти-Казацца — прекрасный организатор — начисто был лишен гениальности. Втроем они никогда бы не сумели пойти дальше честного, правильного, но ординарного административного управления. Тосканини был среди них тем творческим элементом, который способен придать смеси силу взрывчатки».

Знаменитый миланский театр в то время терял свой престиж. Гатти-Казацца вспоминал впоследствии: «От оперных спектаклей пришлось отказаться, средств и субсидий не хватало на самые необходимые расходы. В театре не было ни хора, ни балета, ни оркестра, ни балетной школы. Отсутствовали и декорации, и декораторы. Все надо было создать с самого начала. Издательства держались в стороне, газеты тоже были не очень дружелюбно настроены. Бухгалтерские документы, по которым можно было бы судить о доходах и расходах театра за последние годы, исчезли: прежние импресарио забрали

с собой все бумаги, до последнего листка. При этом беспорядке уже не было времени на подготовку сезона».

Тосканини отлично знал положение в «Ла Скала», но все же согласился взять на себя художественное руководство. Его натура бойца радовалась возможности начинать все заново. Ему была предоставлена полная и абсолютная свобода, какой ни один дирижер ни в одном театре Италии до сих пор не имел. Его мнение признавалось неоспоримым — и в выборе репертуара, и в формировании оркестра, и в приглашении певцов. Все стороны жизни театра попадали под его контроль. Он один мог устанавливать количество репетиций и единолично решать вопрос, готов ли спектакль. Он установил правило: в театре обязательно постоянное восхождение, недопустимы остановки, а тем более скольжение вниз. Вспоминая впоследствии различные оперные театры трех континентов, в которых ему доводилось работать, Тосканини всегда с особой теплотой говорил о «Ла Скала». Ему пришлось пережить в этом театре и радость счастливых премьер и горькое разочарование, доходившее до неистовства.

Тосканини пришел в «Ла Скала» уже сложившимся дирижером. Для многих мастеров достижение такого высокого поста означало бы возможность успокоиться, если не почивать на лаврах. Но молодой дирижер принялся за работу с еще большей энергией.

Миланцы жили ожиданием. Они надеялись, что прославленный дирижер поднимет пошатнувшийся престиж «Ла Скала». Не обошлось и без сплетен. Владельцы лож заранее возмущались отменой «бисов». Они привыкли чувствовать себя полными хозяевами в театре. Поговаривали даже о том, что новый руководитель ликвидирует балетные дивертисменты. Злые языки пророчили дирижеру судьбу его предшественника — Франко Фаччо, который во время репетиции «Мейстерзингеров» потерял рассудок и окончил свои дни в сумасшедшем доме. Тем более что Тосканини решил открыть сезон именно этой вагнеровской оперой.

В театре все — и дирекция, и труппа — сразу же почувствовали сильную руку маэстро. «У него сталь в глазах, в палочке и характере»,— говорили о молодом дирижере. Репетиции начались за месяц до начала сезона. Тосканини следил за всеми деталями постановки, стремясь соединить сценическое действие с требованиями

музыки. Он нередко поднимался из оркестра на сцену, чтобы показать певцам жест, движение, характерный штрих.

Главную роль поэта-мейстерзингера Ганса Сакса должен был исполнять Антонио Скотти. Он только что вернулся из гастрольной поездки по Чили и по дороге через океан, на корабле, выучил партию с Клеофонте Кампанини.

На первой же репетиции Тосканини остановил Скотти сердитым вопросом: кто смел внести купюры?

— Понятия не имею,— ответил Скотти.— Они уже были в моем клавире. Возможно, издатель...

— Я исполняю оперы без купюр,— отрезал дирижер.

— Но ведь премьера через несколько дней,— взмолился певец.

И Скотти пришлось спешно выучить все выпущенные сцены.

Певцы и музыканты поняли, что попали в железные тиски. Молодой руководитель, добиваясь совершенства, не знал компромиссов. Он не делал снисхождения никому, невзирая на известность и титулы. Маэстро требовал предельной тщательности в подготовке каждого эпизода — будь то центральная ария, ансамбль или массовая сцена с хором и статистами. Вагнеровская опера репетировалась почти тридцать дней. Тосканини не давал ни минуты покоя ни себе, ни другим. «Когда подходит III акт,— говорил он о «Мейстерзингерах»,— кажется, что дирижируешь третьи сутки».

«Мейстерзингерами» Вагнера был открыт 26 декабря 1898 года первый сезон Тосканини в «Ла Скала». Спектакль оказался достойным тех усилий, которые были вложены в его подготовку. Однако в печати наряду с похвальными отзывами появились статьи, обвинявшие дирижера в педантичности, сухости исполнения. Газеты, которые находились под влиянием Джулио Рикорди, нотного издателя с мировым именем, подняли кампанию против Тосканини. Дело в том, что Рикорди не мог простить самостоятельности молодому дирижеру. От нотного издателя в то время во многом зависели положение театра, его репертуар, а новый руководитель не захотел спрашивать у него совета. Тосканини обвиняли в приверженности к немецкой музыке, называли его немецким капельмейстером, а не итальянским дирижером.

Еще долго это определение будет повсюду преследовать музыканта (характерно, что в Германии станут утверждать, будто Тосканини исполняет Вагнера в итальянской манере).

Недоброжелательно встретили газеты Рикорди и премьеру «Фальстафа» Верди, которая состоялась в «Ла Скала» 11 марта 1899 года. Успех спектакля рецензенты относили за счет музыки и либретто, а дирижера, хоть и называли «уважаемым» и даже один раз «выдающимся», винили в математической сухости, в немецкой дотошности. «Его палочка,— писала миланская «Газетта мюзикале»,— подобно неумолимому маятнику, рассекала вердиевскую партитуру на бездушные дольки, и оркестр звучал, как огромное механическое пианино». Верди, познакомившись с подобными статьями, забеспокоился. Он прислал из Буссето письмо Бойто с просьбой объяснить, что происходит. Тот успокоил Верди: «Фальстаф» поставлен и продирижирован отлично. Великий композитор все понял. Обычно скупой на похвалы, он направил Тосканини телеграмму: «Тысяча благодарностей».

Тосканини был неумолим в своих требованиях. В первый же сезон в «Ла Скала» произошло событие, которое Гатти-Казацца назвал настоящим бедствием для театра. Была объявлена премьера оперы Беллини «Норма». Партия Нормы — одна из самых сложных в мировом репертуаре. Она требует от певицы огромной силы голоса, большого диапазона, беспредельного дыхания — и в то же время подвижности. После долгих колебаний Тосканини остановился на Инес де Фрате. Дирижер с предельным напряжением работал над спектаклем. Подошел день последней, генеральной репетиции. Едва поднялся занавес и открылась великолепно выполненная лесная панорама, по залу пронесся одобрительный шепот. Настала очередь знаменитой арии «Casta diva». Она тоже вызвала одобрение у присутствующих на репетиции. Акт закончился. Тосканини остался на своем месте. Палочка, покачиваясь, повисла в правой руке, а левой он нервно теребил усы (что было признаком внутреннего беспокойства). Первым подошел к нему Гвидо Висконти:

— Маэстро, вас что-то не устраивает? — спросил он осторожно.

— Да,— ответил дирижер,— спектакль не устраивает.

— Постановка?

— Все не устраивает. Очень сожалею, но премьеру придется отменить.

Никакие уговоры не помогли. «Норму» пришлось снять. Скандал был неслыханным. И публика, и дирекция (задеты финансовые интересы) пришли в ярость. Но Тосканини остался непреклонным. «Он чувствовал, что исполнение далеко от совершенства,— вспоминал Туллио Серафин, который был тогда вторым дирижером в «Ла Скала», — не было Беллини, не хватало трагичности и взрывчатой силы. Ему пришлось после трех генеральных репетиций зачеркнуть весь спектакль, потому что он считал его недостойным «Ла Скала». Думаю, что для «Нормы» маэстро так никогда и не нашел бы певицу, которая смогла бы по-настоящему воплотить этот образ».

«Норма» так и не была тогда включена в репертуар «Ла Скала».

Тосканини, не обращая внимание на сплетни, на газетные уколы, на давление дирекции, которая считала его поведение самоуправством, с фанатическим упорством продолжал отстаивать свои принципы. Он считал, что высокая требовательность лучше снисходительности: только она может обеспечить высокий уровень исполнения. Дирижер выпускал спектакль за спектаклем. Он возродил немало опер, считавшихся «архивными». В 1902 году, например, Тосканини подготовил оперу Верди «Трубадур», которая уже более десяти лет не шла на сцене. После Вагнера и веристов ставить «Трубадура» было рискованно. Опера считалась безнадежно устаревшей. Но Тосканини взялся за ее постановку, и спектакль оказался этапным в истории «Ла Скала». Даже Рикорди вынужден был признать, что «Тосканини для многих теперь безупречен, как папа римский». Слушатели не узнавали оперы. Казалось, что она помолодела. Но никакого фокуса не было. Просто Тосканини вернул опере ее темп. Основой для интерпретации маэстро всегда считал верно найденный темп. Прежде всего он выверял метрономические указания композитора, а там где их не было, восстанавливал, исходя из углубленного изучения стиля, манеры автора. Определив темп, маэстро никогда не умертвлял его, механически отбивая такт. «Нужно дать воздух четвертям,— говорил дирижер.— Я ничего не делаю необыкновенного: только даю дышать четвертям». Очищая партитуру от искажений и наслоений, которыми обросла опера, как ко-

рабль ракушками за время длительного плавания, Тосканини возвращал ей правильное дыхание. Опера словно выздоравливала в руках заботливого доктора. Она становилась такой, какой была задумана композитором. Так случилось и с «Трубадуром». Опера впервые была исполнена так, как этого хотел Верди, и неожиданно прозвучала очень современно.

В формировании репертуара «Ла Скала» Тосканини старался свести на нет модный тогда спор, кому отдать предпочтение: Вагнеру или итальянской музыке. Он умело сочетал вагнеровские драмы с итальянской классикой и операми современных ему композиторов. «Фальстаф», «Отелло», «Луиза Миллер», «Бал-маскарад» и другие оперы Верди отлично уживались на афише «Ла Скала» с «Лоэнгрином», «Зигфридом», «Валькирией», «Тристаном» Вагнера; Россини и Доницетти — с Берлиозом и Чайковским; Пуччини и Масканьи — с Франкетти, Гольдмарком и Смарелья.

В первый период работы Тосканини в «Ла Скала» (1898—1903) он встретился с четырьмя самыми великими певцами начала века. В «Отелло» и «Вильгельме Телле» пел Франческо Таманьо, обладавший феноменальным по силе голосом и вулканическим темпераментом; в вагнеровских музыкальных драмах лучшим исполнителем в мире считался тогда Джузеппе Боргатти; в операх «Богема» и «Любовный напиток» началась слава Энрико Карузо; в «Мефистофеле» в 1901 году впервые за пределами России выступил Федор Шаляпин. «Публика сразу же была загипнотизирована при виде этого скульптурного торса,— описывал дебют Шаляпина в «Ла Скала» певец Лаури-Вольпи.— Эластичность движений, сатанинский взгляд произвели такое впечатление, что Карелли, Карузо и оркестр Тосканини исчезли, словно бы растворились от присутствия певца-гиганта. С того вечера перед ним открылся всемирный горизонт».

В те годы в Милане жил престарелый Джузеппе Верди. Тосканини старался, как только представлялась возможность, попасть в дом любимого композитора. Дирижер готовил к исполнению его «Четыре духовные пьесы». Последний раз он был у Верди дней за десять до его смерти. Композитор интересовался постановкой в «Ла Скала» оперы Масканьи «Маски». Он спросил, как его коллега написал музыкальный образ Тартальи. Как известно, Тарталья

заика. «Очень просто,— ответил Тосканини,— он заставляет его петь, заикаясь... Вот так...» И дирижер пропел фразу Тартальи. Верди рассмеялся. «Любопытно,— заметил он,— но заики, когда начинают петь, перестают заикаться...»

Верди был очень изнурен болезнью. В беседе путал слова, забывался. Тосканини покинул его дом с недобрым предчувствием.

Вскоре Верди сразил апоплексический удар. Через несколько дней, 27 января 1901 года, не приходя в сознание, он скончался. Вся Италия оделась в траур. «Ла Скала» прекратил спектакли. 1 февраля Тосканини дирижировал прощальным концертом памяти Верди. В скорбно притихшем зале прозвучали мелодии из его опер: «Набукко», «Ломбардцы», «Риголетто», «Травиата», «Сицилийская вечерня», «Бал-маскарад». В концерте приняли участие Карузо и Таманьо. Весь сбор пошел в фонд сооружения памятника композитору в Милане.

Спустя месяц прах Джузеппе Верди и его жены, певицы Джузеппины Стреппони, перевезли по улицам Милана в капеллу дома для престарелых музыкантов, созданного по инициативе композитора. Он завещал похоронить себя именно в этом месте. Огромные толпы народа провожали Верди в последний путь. Его хоронили как национального героя. Тосканини дирижировал оркестром и хором (830 человек), которые сопровождали траурный кортеж. Над Миланом мощно разносилась мелодия гимна, написанного Верди во времена Рисорджименто: «Лети же, мысль, на крыльях золотых...» Вечером в «Ла Скала» после спектакля «Любовный напиток» Тосканини продирижировал хором из «Набукко» Верди...

С каждым новым сезоном рос успех Артуро Тосканини. Но, несмотря на это, положение его в театре становилось все более сложным. Маэстро гордился тем, что вышел из бедной семьи. Ему претило снисходительно покровительственное отношение к себе титулованных особ, которые управляли «Ла Скала». С другой стороны, нетерпимость Тосканини к любым проявлениям равнодушия и лени, полная самостоятельность в решении художественных вопросов, невоздержанность в выражениях пришлись не по вкусу владельцам театра. Они старались, где только могли, унизить дирижера, задеть его самолюбие, ущемить интересы, в том числе и материальные.

В 1901 году окончился трехгодичный контракт Тосканини с «Ла Скала». Но никто из дирекции театра не начинал разговора о новом контракте, о повышении гонорара. Дирижер проработал еще два года на прежних, более чем скромных условиях. Наконец он не выдержал: «Мне весьма лестно сознавать,— сказал он Гатти-Казацца,— что я стал такой же неотъемлемой частью театра, как статуи и люстра. Но у меня семья, и она растет. И никто даже отдаленно не намекает на увеличение моего жалованья. Разве это справедливо?» Гатти согласился с ним и обещал передать просьбу Висконти. Прошло еще несколько месяцев, а положение не менялось. Мало того, четыре концерта, которые Тосканини должен был провести в Оркестровом обществе (с 19 апреля по 3 мая 1903 г.), передали другому дирижеру — Джузеппе Мартуччи.

Кризис наступил 11 мая 1903 года. В «Ла Скала» шел спектакль «Бал-маскарад». Публика подчеркнуто отдавала свои симпатии тенору Дзенателло. Она демонстративно требовала повторить на бис балладу Ричарда из I акта. Тосканини не шел на уступки. Шум разрастался. До слуха дирижера доносились отдельные оскорбительные выкрики: ему припомнили все его «своеволия». Тосканини вынужден был остановить оркестр. Он застыл в непреклонной позе, ожидая тишины. Но зал по-прежнему бушевал. Тогда дирижер сломал палочку, швырнул ее в кричащую толпу и покинул театр. Во фраке и без шляпы он пришел домой. Синьора Карла, жена Тосканини, удивилась столь раннему возвращению.

— Как, все уже кончилось? — спросила она.

— Да, для меня все кончилось...— ответил Тосканини.

На другой день рано утром они уехали в Геную, а оттуда, сев на корабль, направились в Буэнос-Айрес. Правда, отъезд не был столь поспешным и неожиданным, как его описывают некоторые биографы Тосканини. Дирижер уже заключил контракт на сезон в столичном театре Аргентины, куда он ездил летом 1901 года. Но теперь он пересекал океан с твердым намерением больше не возвращаться в «Ла Скала».

Осенью он, как обычно, приехал в Милан, но долгое время держался в стороне от «Ла Скала». Маэстро не пришел даже на премьеру «Мадам Баттерфляй» («Чио-

Чио-Сан»), новой оперы Пуччини, которой дирижировал его преемник Клеофонте Кампанини. Тосканини был знаком с партитурой оперы в ее первой редакции и предсказывал провал. В ней было всего два акта — слишком длинных. «То, что позволено Вагнеру, не может позволить себе Пуччини»,— сказал маэстро. И не ошибся. Премьера была освистана. На другой день оперу сняли с репертуара, и композитор принялся за ее переработку. В новой редакции она была поставлена в Брешии в мае 1904 года, а месяц спустя в Буэнос-Айресе, куда Тосканини опять переехал на летний сезон. На этот раз успех оперы был очевидным.

Между сезонами в Аргентине Тосканини работал в различных театрах Италии. Он дирижировал даже в таком маленьком городке, как Луго, не насчитывавшем и десяти тысяч жителей. Его попросил провести «Аиду» старый друг контрабасист Мурари. Это был праздник для Луго: дирижер привез с собой великолепных певцов, которые согласились выступить за скромное вознаграждение, лишь бы петь с Тосканини.

В феврале 1905 года дирижер с семьей переселился в Рим. Он принял предложение музыкальной академии «Санта Чечилия» продирижировать двумя симфоническими концертами. Это был важный период в жизни Тосканини. У него оказалось много свободного времени, которое он использовал для основательного знакомства с театрами и художественными галереями столицы, а главное — для углубленного изучения знакомых и незнакомых партитур. Он заново проштудировал всю музыку — от XVIII века до композиторов-современников. Тосканини понял, что абсолютное знание недостижимо, пределов совершенства нет. Нужно вновь и вновь перечитывать партитуры, чтобы они раскрывались перед исполнителями свежими, неожиданными гранями. В это же время он познакомился с произведениями композиторов нового направления в музыке. «Еще один композитор,— писал Тосканини,— имени которого я почти не знал, завладел всеми моими симпатиями. Это француз Дебюсси со своим „Пеллеасом и Мелизандой"». Поразительным по технике сочинением назвал маэстро Домашнюю симфонию Рихарда Штрауса. Тосканини сделался страстным пропагандистом творчества немецкого композитора в Италии. А Густава Малера, на сочинения которого набросился

«с жадностью», он не принял, считая «направление его искусства спорным».

В том же 1905 году Тосканини, сменив ряд городов и театров Италии, возвратился в Турин — город, который был свидетелем первых его триумфов. После семилетней разлуки он вновь с огромным успехом дирижировал в театре «Реджо» операми «Зигфрид», «Мадам Баттерфляй», «Лорелея» Каталани, «Сибирь» Джордано.

В Турине музыкант подготовил ряд программ с муниципальным оркестром. Старый соратник Тосканини Депанис решил организовать большое концертное турне по Северной Италии. Для дирижера это была вторая значительная поездка с концертной программой (первая проходила в 1900 году с оркестром «Ла Скала»). Если сравнить репертуар этих двух турне, бросается в глаза различный подход к составлению программ. В первой поездке они были пестрыми. Рядом с масштабными произведениями симфонической классики уживались отрывки из широко известных опер, легкие пьесы, рассчитанные на внешний успех. С годами Тосканини терпеливо пересматривает традиционную схему. Теперь концерты становятся проще и строже. Как правило, программы их концентрируются вокруг основного ядра: Бетховен, Вагнер, Гайдн или Моцарт, позже Брамс. Рядом с ними наиболее значительные произведения современных композиторов (Дебюсси, Сибелиус, Р. Штраус и др.).

Во время гастролей дирижер провел несколько концертов в помещении «Ла Скала». Как отмечали газеты, это были «примирительные выступления». Тосканини хотел напомнить миланцам о себе и показать, что и в других городах, в частности в Турине, есть превосходные оркестры. «Успех инициативы нашего концертного общества,— писал тогда Депанис,— был столь велик, что туринцы второй раз потеряли Артуро Тосканини. Милану пришлось признать, что «Ла Скала» и Тосканини представляют собой единое целое».

В августе 1906 года дирижер вновь заключает контракт с миланским театром (но прежде он провел еще один летний сезон в Буэнос-Айресе). Тосканини возвратился в «Ла Скала» с первыми седыми волосами на висках: в Аргентине умер от дифтерита его младший сын, четырехлетний Джорджо; при смерти находился отец — Клаудио Тосканини (ему было 73 года).

Дирижер не узнал «Ла Скала». Все, что ему с таким трудом удалось внедрить, бесследно исчезло. Кулисы театра превратились в клуб друзей молодого герцога Уберто Висконти, а артистические уборные — в великосветские будуары. Дисциплина развалилась: каждый делал что хотел. Певцы «блистали» бессмысленными ферматами на высоких нотах; музыканты играли небрежно; балерины могли позволить себе что угодно — без балетных сцен не обходился ни один вечер.

Все нужно было начинать сначала. На первом же спектакле, открывшем сезон 1906/07 года, зрители увидели у входа в театр плакаты, которые просили их присоединиться к решению дирекции отменить «бисы» «по причинам общественного порядка и искусства». Одно это стоило Тосканини огромных усилий. К тому же он продолжал борьбу против балетных дивертисментов, которые по установившейся традиции непременно следовали за оперным спектаклем. И Тосканини настоял: после вагнеровских спектаклей (пока только после вагнеровских) балеты были отменены. Традиция показывать одноактные балеты «на разъезд» всегда раздражала дирижера. Еще в 1887 году, на премьере «Отелло» в «Ла Скала», когда после оперы Верди пошел балет «Мишель Строгов», виолончелист Тосканини подговорил молодежь оркестра в знак протеста играть откровенно плохо этот «балетный привесок», за что был оштрафован на 10 лир (а полагалось ему за весь вечер всего 8,5 лир).

Возвратившись в «Ла Скала», маэстро принялся восстанавливать дисциплину. Не считаясь ни с какими доводами, он пресекал малейшие нарушения порядка. Когда, например, на одной из оркестровых репетиций он услышал за кулисами смех и болтовню, то наложил на виновников — артисток балета — штраф. Уберто Висконти его распоряжение отменил. Тогда Тосканини добился издания приказа, по которому запрещалось всем не занятым в спектакле — всем без исключения (даже самому герцогу, председателю правления) — находиться за кулисами во время спектаклей и репетиций. Понятно, что подобные меры не улучшили отношения дирижера с владельцами театра.

Тосканини добился еще одного нововведения: он опустил оркестр ниже уровня сцены. Прежде на первом плане находились музыканты, которые своими силуэтами

закрывали от зрителей нижнюю часть портала. Дирижер создал для решения этой ответственной задачи — углубления оркестровой ямы — специальную комиссию, куда входили, кроме него, Бойто и Пуччини. Необходимо было все время следить за акустикой зала. Вынимали кирпич за кирпичом, проверяя, не ухудшилось ли звучание оркестра и голосов. В результате оркестр был утоплен на один метр без ущерба для музыкальной стороны спектакля. Кроме того, Тосканини, переделал занавес театра. Он стал теперь раздвигаться, а не падать, как прежде, «отрезая» головы исполнителям.

Упорно боролся Тосканини и за обновление репертуара операми современных композиторов. Большими событиями в истории «Ла Скала» стали постановки «Саломеи» Рихарда Штрауса и «Пеллеаса и Мелизанды» Дебюсси.

Премьеру «Саломеи» с нетерпением ждали в Италии. Слухи о новой опере, в которой отразились художественные веяния того времени, интриговали любителей музыки. В Турине, откупившем право первой постановки «Саломеи», оперой должен был дирижировать сам Рихард Штраус. Тосканини специально ездил в Берлин к композитору с просьбой разрешить «Ла Скала» первым выпустить спектакль. Штраус отказывался, ссылаясь на заключенный контракт. Но потом в ходе разговора намекнул, что за сумму, гораздо большую, чем ему предложили в Турине, он смог бы уступить премьеру Милану. Тосканини взорвался. Он хлопнул дверью и покинул дом композитора, сказав, что перед Штраусом-музыкантом он снимает шляпу, а перед Штраусом-человеком надевает десять шляп.

Тосканини пошел на хитрость. Он с удвоенной энергией принялся за репетиции «Саломеи». Пожалуй, это был единственный случай в его практике, когда на последнем прогоне оперы он ни разу не остановил оркестр и не попросил что-нибудь исправить. «Почему?» — обратились к нему с вопросом музыканты. «Все шло великолепно!» — ответил дирижер. Накануне премьеры оперы в Турине Тосканини устроил в «Скала» генеральную репетицию. На нее были приглашены представители печати, критики и постоянные посетители театра. Публика, заполнившая зал до отказа, украшенные цветами ложи, роскошные туалеты дам — все это создавало праздничную

атмосферу настоящей премьеры. Фактически это был первый спектакль, а не генеральная репетиция. Не нарушая условий контракта с композитором, Тосканини выпустил «Саломею» на день раньше Турина.

«Саломея» была поставлена в Италии в конце 1906 года (через год после премьеры в Дрездене). С подобной музыкой Тосканини еще не приходилось встречаться. Опера, созданная по мотивам декадентской драмы Оскара Уайльда, была произведением сложным, в сюжете ее было много необычного. Но «великолепная, упоительная музыка,— по словам Эрнста Краузе, исследователя творчества композитора,— словно маскирует своей мощью все то ужасное, чем заполнено отнюдь не возвышенное содержание оперы...» Ромен Роллан назвал «Саломею» Рихарда Штрауса «чудовищным шедевром». Высокие музыкальные качества привлекли Тосканини к этой опере, и он создал спектакль, который стал событием в Италии, так же как в свое время «Саломея» вызвала восторженный прием в Германии.

Стремление наиболее широко показать новую, необычную музыку, которую Тосканини считал достойной внимания, привело его к выбору для постановки в «Ла Скала» в начале 1908 года музыкальной драмы Клода Дебюсси «Пеллеас и Мелизанда». И своим сюжетом (в основу его легла трагедия Метерлинка), и музыкой — изысканной, трепетной, своеобразно оркестрованной — опера была настолько непривычной для итальянской сцены, что не могла не вызвать возражения. «В силу странной иронии,— с горечью говорил Дебюсси,— публика, требующая нового, есть именно та, которая пугается и насмехается всякий раз, как только пытаются вывести ее из навыков привычного мурлыканья... Это может показаться непонятным, но не следует забывать, что произведение искусства, попытка создания прекрасного кажется всегда личным оскорблением многим людям».

На премьере 2 апреля 1908 года зал был неполон, и немногие поняли тогда, что перед ними выдающееся сочинение. Перед открытием занавеса дирижер предупредил исполнителей, чтобы те продолжали оперу, даже если в театре разразится буря. Поначалу публика держалась спокойно, видимо озадаченная непривычностью звучаний; но вскоре за спиной дирижера поднялся невероятный шум. Он заглушил и певцов и оркестр. Но Тосканини вел

оперу как ни в чем не бывало. Наконец крики замолкли. Это была одна из самых грандиозных битв Артуро Тосканини. В конце спектакля зрители шумно аплодировали исполнителям. Маэстро был так счастлив, что сделал редкое исключение: он сам вышел на сцену вместе с героями оперы и стал аплодировать публике, приговаривая: «Молодцы! Очень умно! Очень умно!»

В начале 1908 года по Милану стали распространяться слухи, будто Гатти-Казацца и Тосканини собираются переехать в Соединенные Штаты, в театр «Метрополитен». Дирижеру уже не раз предлагали заключить контракт с нью-йоркским театром, но даже в тяжелый для себя период, в 1903 году, впервые порвав с «Ла Скала», он отказался от приглашения. Однако работать в «Ла Скала» становилось все сложней и сложней. Давление дирекции, рутина, крепко цепляющаяся за привычное, интриги, зависть отравляли жизнь музыканта. Последней каплей, переполнившей чашу, было решение совета театра заставить Тосканини продирижировать в концерте двумя пьесами недавно скончавшегося Гаэтано Коронаро — профессора Миланской консерватории, уважаемого человека, но весьма посредственного композитора. Дирижер отказался наотрез. Ученики Коронаро (в их числе был один из герцогов Висконти) настаивали. Дело дошло до суда. Оскорбленному Тосканини ничего не оставалось, как покинуть «Ла Скала».

Его решение уехать в Нью-Йорк газеты расценили по-своему. Они обвиняли дирижера в нечестности, даже в измене родине. На страницах журналов появлялись злые карикатуры с язвительными подписями: «Тосканини заразился от Карузо острым долларитом». Густав Малер, приглашенный в «Метрополитен» за год до приезда Тосканини, писал из Нью-Йорка: «Положение дел в этом учреждении отчаянное из-за абсолютной неспособности и мошенничества тех, кто уже много лет правит в театре и деловой и художественной стороной (директоры, режиссеры, декораторы — все они почти исключительно иммигранты)».

Для мультимиллионеров США, заправляющих искусством, всегда было характерно стремление взять напрокат иностранных гастролеров. Они перекупали выдающихся артистов из других стран, привлекая их громадными гонорарами и щедрыми обещаниями. На сцене

нью-йоркских театров блистали тогда «золотые голоса»: Джеральдина Фаррар, Марселла Зембрих, Эмми Дестинн, Паскуале Амато, Энрико Карузо, Франческо Таманьо, Виктор Морель, Адам Дидур, Антонио Скотти и другие. Но несмотря на великолепный состав труппы, спектакли производили жалкое впечатление, так как никто не заботился о единстве между сценой и оркестром. Владельцев театра больше волновала практическая сторона дела. «Метрополитен» называли «долларовым огородом, где самым старательным работником был Карузо».

Тосканини прибыл в Нью-Йорк осенью 1908 года. Положение в «Метрополитен» нужно было завоевывать. В театре преобладало немецкое влияние. Большинство оркестрантов, дирижеров и руководителей «Метрополитен» были выходцами из Германии. Естественно, что они отстаивали свои интересы в театре и свою музыку. Ведущее место в репертуаре занимали оперы Вагнера.

Артуро Тосканини решил дать бой в этом, казалось бы, самом неуязвимом для немцев месте. С большим трудом он добился возможности, кроме итальянских опер, дирижировать и вагнеровскими музыкальными драмами (в результате этой борьбы Густав Малер через год покинет «Метрополитен»). Маэстро начал репетиции с «Гибели богов». Поначалу оркестранты просто не понимали, чего он хочет, настолько его трактовка была нетрадиционной. В исполнении итальянского маэстро Вагнер не терял монументальности, грандиозности архитектурных пропорций, но дирижер умел выявить многообразие деталей, богатство нюансов, которые делали вагнеровскую музыку мелодичной, человечной, глубоко волнующей. Оставаясь логичной и стройной, она приобретала трепетность и певучесть.

Маэстро поразил оркестр тем, что на первую репетицию «Гибели богов» пришел без партитуры. Музыканты насторожились. Когда же вскоре после начала репетиции дирижер остановил оркестр и сделал замечание виолончелистам: они берут *ля-диез* вместо *си-диез* — те запротестовали. Всегда в этом месте игралось именно так. Послали за партитурой, и все убедились, что Тосканини прав.

Дирижер не позволял никаких вольностей. Оперным «дивам», избалованным мировой славой и снисходительностью публики и дирекции, подобная дисциплина была

не по душе. Но Тосканини был неумолим в своих требованиях. Он не считался ни с именами, ни с положением; своими едкими и точными замечаниями он низводил звезд на землю.

16 ноября 1908 года оперой «Аида» Тосканини открыл свой первый сезон в «Метрополитен». С тех пор все семь лет, проведенные в этом театре, честь начинать сезон принадлежала ему (кроме 1912 года, когда из-за болезни он вынужден был передать палочку другому дирижеру).

Рецензент газеты «Нью-Йорк таймс» Ричард Олдридж писал по поводу премьеры «Аиды»: «Музыкальный тонус спектакля был необыкновенно высоким, и одухотворенность, пронизывающая его, несомненно исходила от нового дирижера. Он вносит в свое исполнение энергию и мужественность, покоряющую мощь и властную силу; ресурсы его безграничны, он сосредоточивает в своих руках все элементы исполнения». С этого спектакля началась новая эпоха в «Метрополитен», связанная с именем Артуро Тосканини.

Театр преобразился. Иначе звучал оркестр, увеличенный и усиленный маэстро, был заменен хор, заново переоборудована сцена. А главное — иными стали спектакли: не было больше избытка мощи в голосах солистов, не громыхал оркестр, исчезли чрезмерная пышность в декорациях и нелепый цветовой разнобой в костюмах, массовые сцены приобрели стройность, больше внимания обращалось на сценическое поведение исполнителей. Тосканини по-прежнему следил за всем, за каждой мелочью на сцене. Это была титаническая работа, если учесть, что спектаклей в «Метрополитен» из-за конкуренции с другими театрами выпускалось гораздо больше, чем в «Ла Скала». За годы работы в «Метрополитен» (1908—1915) Тосканини поставил и возобновил 85 опер, из них 59 итальянских, 13 немецких, 10 французских и 3 русских.

В Нью-Йорке под руководством Тосканини начала сценическую жизнь опера Пуччини «Девушка с Запада». Композитор специально приехал из Италии, чтобы наблюдать за постановкой. Действие оперы происходит в Калифорнии, во времена «золотой лихорадки», в ее музыке использованы индейские национальные мелодии, введен местный колорит. Ее герои — отцы и деды здравствовавших тогда американцев. Неудивительно, что премьера ожидалась с особым интересом. Пуччини нашел

в дирижере единомышленника. Композитора восхищала его страстность, предельная отдача творчеству. «Когда у него в руках была партитура,— писал Пуччини,— он рыл ее, как шахтер, который искал в ней тончайшие жилы. И он находил их и показывал так, что все диву давались. Великий артист!»

Первый спектакль «Девушки с Запада» (10 декабря 1910 года) превзошел все ожидани. Зал был переполнен. На сцене и в фойе вывешены американские и итальянские флаги. После первого же акта исполнителей вызывали 14 раз (на шестой вызов Тосканини силком вытащили на сцену). Гатти-Казацца преподнес Пуччини серебряный венок. «Успех был большим и продолжительным,— сообщал композитор своим друзьям в Италию,— вся опера получилась, по-моему, очень хорошо, сильно, смело и нежно... Музыкальное исполнение было великолепным и постановка удивительной. Карузо велик, Дестинн очень хороша. Амато отличен; Тосканини всемогущ и добр, настоящий ангел».

И в летние месяцы Артуро Тосканини продолжал интенсивную деятельность. Он гастролировал по Европе и Южной Америке. Во время выступлений с группой солистов «Метрополитен» в Париже, где дирижер провел в театре Шатле 17 спектаклей, он присутствовал на опере Мусоргского «Борис Годунов» с участием Федора Шаляпина. Опера поразила Тосканини шекспировской мощью музыки и глубиной психологических характеристик. Она еще никогда не шла в США. Дирижер решил во что бы то ни стало добиться ее постановки в «Метрополитен». Гатти-Казацца упорно сопротивлялся, утверждая, что без Шаляпина опера провалится. А певец категорически отклонял все предложения нью-йоркского театра. Он уже пел там незадолго до прихода Тосканини, и ничто не могло заставить его вернуться в эти, как он выражался, «торговые ряды, по которым ходят бритогубые, желтолицые люди, очень деловитые и насквозь равнодушные к театру». Шаляпин, исполняя в «Метрополитен» партии Мефистофеля (в опере Бойто), Лепорелло и дона Базилио, пытался бороться с рутиной в театре, но его попытки оказались безуспешными. Один из артистов ему сказал: «Здесь тонкостей не требуют, было бы громко». Насквозь коммерческая организация дела, невзыскательность в постановке спектаклей произвели на Шаляпина

отвратительное впечатление. Пресса ругала его, обвинив в неблагодарности и невоспитанности. Великий артист надолго потерял желание выступать в Америке. Рассчитывать на его участие в «Борисе Годунове» не приходилось, и Тосканини убедил Гатти-Казацца выпустить оперу с Адамом Дидуром в заглавной партии. Дирижер настоял, и 19 марта 1913 года «Борис Годунов» был впервые показан в Соединенных Штатах. Спектакль прошел с большим успехом. Как отмечает американский биограф Тосканини Говард Тоубман, «постановка оперы Мусоргского явилась одним из самых великих подвигов маэстро в Нью-Йорке, и «Борис Годунов» останется одним из самых великолепных спектаклей за все 27 лет, пока театром управлял Гатти-Казацца». Ричард Олдриджж считал, что интерпретация «Бориса Годунова» гениальна.

Работая в США, Тосканини не прерывал связей с Италией. Летом 1909 года он дирижировал в неаполитанском театре «Сан-Карло» концертом памяти Джузеппе Мартуччи, известного итальянского композитора и дирижера; в Милане открыл цикл концертов народной музыки, организованных профессорами и студентами консерватории. В следующем году он исполнил в римском театре «Костанци» Реквием Верди, а на Международной выставке в Турине выступил в 5 симфонических концертах. В ноябре 1912 года в только что созданном в Милане «Театро дель Пополо» («Народном театре») провел два вечера, посвященных Бетховену и Вагнеру.

Наибольшее удовлетворение доставило Тосканини посещение Италии в 1913 году — в дни празднования 100-летия со дня рождения Джузеппе Верди. Дирижер управлял хором в несколько тысяч человек, который пел в честь великого композитора национальный гимн. В «Ла Скала» был объявлен вердиевский сезон: Тосканини дирижировал Реквиемом и оперой «Фальстаф».

Осенью Тосканини посетил родные места Верди: деревню Ронколе и Буссето (близ Пармы). В этом городке, в крохотном театре, едва вмещавшем 150 человек, с оркестром из сорока музыкантов, дирижер поставил «Фальстафа» и «Травиату». Оперы эти, словно предназначенные для небольшой аудитории, прозвучали на маленькой сцене особенно тепло. Зрители находились совсем рядом с исполнителями, и ни один нюанс не пропадал. По отзывам рецензентов, «маэстро продирижировал операми

с таким тонким тактом и точной соразмерностью всех частей, что спектакли превратились в драгоценные жемчужины». Весть о необычных, «домашних» представлениях облетела всю Италию. Из Милана, Турина, Рима, Болоньи съехались любители музыки. Присутствовали на спектаклях и виноградари, крестьяне соседних долин. Это был подлинно народный праздник. Жители родного города Верди с признательностью отметили заслуги Артуро Тосканини, избрав его почетным гражданином Буссето.

Дирижер находился далеко от родины, за океаном, когда разразилась первая мировая война. Связанная договором о тройственном союзе с Австро-Венгрией и Германией, Италия долго выжидала, не присоединяясь ни к одной воюющей стороне, а потом, в мае 1915 года, неожиданно порвала с немцами и выступила на стороне Антанты (Англии, Франции и России). Итальянская буржуазия надеялась развернуть широкую экспансию на Балканах. Но экономическая слабость страны, непопулярность войны среди рабочих и крестьян развеяли иллюзии: итальянские войска терпели одно поражение за другим. Тосканини, охваченный патриотическим порывом, летом 1915 года вернулся в Италию. Он должен был попасть в Европу на океанском лайнере «Лузитания», но в последний момент решил плыть на более скромном судне. Музыкант благополучно пересек океан, а «Лузитания» так и не дошла до европейских берегов. Она была потоплена немецкими подводными лодками, и спастись почти никому не удалось.

Война многое изменила в планах дирижера. Он предполагал осенью 1914 года приехать на гастроли в Россию, но до конца жизни так и не смог осуществить свое намерение посетить нашу страну. В Италии театры закрывались один за другими. Для Тосканини наступил период относительного бездействия. Хмурый, неразговорчивый, он запирался в своей комнате и упражнялся на виолончели. Вести с фронта приводили его в состояние депрессии. К тревоге за судьбу родины добавлялась озабоченность отца: его старший сын семнадцатилетний Вальтер ушел добровольцем в действующую армию.

Однако Тосканини не мог долго сидеть сложа руки. Он старался помочь своей родине, чем только мог, охотно отзывался на просьбы дирижировать благотворительными спектаклями и концертами. В 1915 году под открытым

небом на «Арене» в Милане он провел большой концерт в пользу Красного Креста. Зрителей собралось более 40 000. Оркестр в несколько сотен человек и двухтысячный хор были собраны из безработных музыкантов. Вечер закончился «Гимном Гарибальди»:

Наш дом — вся Италия наша родная.
Ступай, чужестранец, живи на Дунае.
...Долой, уходи из Италии нашей,
Ступай, чужестранец, откуда пришел!..

Слова гимна были подхвачены всеми присутствующими. Тосканини дирижировал, повернувшись к зрителям. Кто-то свернул в трубку газету и зажег. Его примеру последовали другие. Над стадионом взметнулись тысячи факелов.

Тосканини провел немало концертов в пользу раненых и всех тех, кого обездолила война. В миланском театре «Даль Верме» в 1915 году он продирижировал 42 спектаклями, сбор от которых целиком пошел на благотворительные цели. Он собрал лучшие артистические силы, оказавшиеся в то время в Италии: Карузо, Сторкьо, Муцио, Бончи, Боргезе, Скипа и многие другие имена значились в афишах.

В 1916 году Тосканини организовал духовой оркестр и выехал на фронт. Он дирижировал непосредственно на боевых позициях. Нередко приходилось играть под огнем противника, но маэстро невозмутимо управлял оркестром, не обращая внимания на летящие пули и разрывы гранат. В лондонской газете «Таймс» от 3 сентября 1917 года можно прочесть корреспонденцию с итальянского фронта: «В то время, как шло ожесточенное сражение и огонь австрийцев был убийственным, Тосканини выдвинул свой оркестр на передний край, где под прикрытием огромного камня стал играть военную музыку. Он играл до тех пор, пока не получил известия, что итальянские войска приступом взяли вражеские траншеи». Дирижер был награжден серебряной медалью «За военную доблесть».

В ноябре 1918 года Италия вышла из войны, но экономика ее была ослаблена, финансы истощены. Безработица охватила массы трудящихся. Перед Тосканини встал вопрос, что же делать дальше. В течение трех военных лет, выступая преимущественно в благотворительных концертах, он почти ничего не зарабатывал. Сбережения, накопленные в Америке, кончались. Контрактов не было,

а те, которые он предполагал заключить с театрами Лондона и Варшавы, отпадали один за другим. В Италии ангажементы были редкостью.

11 февраля 1918 года Тосканини дирижировал в Милане симфонической поэмой «Фонтаны Рима» Отторино Респиги. «Тосканини попросил у Респиги какую-нибудь партитуру,— вспоминала жена композитора Эльза.— Не имея ничего законченного, кроме «Фонтанов Рима», которые при первом исполнении в Риме с Антонио Гуарньери не имели никакого успеха, он послал маэстро эту поэму, не надеясь на положительные результаты. Респиги казалось, что это совершенно неудавшаяся работа. Он даже не хотел приехать в Милан на концерт. И вдруг приходит телеграмма от издательства Рикорди, в которой сообщается об успехе исполнения поэмы. Издатель просит разрешения напечатать ноты... В ответном письме Респиги написал: „В руках Тосканини все приобретает силу и яркость; он угадывает самые скрытые намерения композитора и раскрывает их всем"».

19 ноября 1918 года, в один из немногих вечеров, когда «Ла Скала» открывал свои двери зрителям, Тосканини дирижировал спектаклем «Мефистофель» в честь 50-летия со дня первой постановки оперы Арриго Бойто. Главные партии пели бас Де Анжелис и молодой тенор Бениамино Джильи. Холодное помещение театра обогревалось дыханием зрителей, которые переполнили зал. «Полвека прошло с того первого, неудачного представления в «Ла Скала»,— писал Джильи в своих «Мемуарах».— Теперь на этой же сцене под руководством Тосканини мы пытались принести повинную автору посмертно... Мы вкладывали в спектакль всю душу. Тосканини, стоявший за дирижерским пультом, освещенный прожектором, как бы озарен божественным сиянием. Это был бесконечно волнующий спектакль. Все, кто принимал в нем участие,— певцы, музыканты, публика — чтили память Бойто, патриота, соратника Гарибальди, поэта и композитора».

В эту смутную послевоенную пору, когда Италия напрягала все силы, чтобы вернуться к нормальному ритму жизни, Артуро Тосканини решил заняться политической деятельностью. Его имя оказалось среди кандидатов в депутаты Миланского городского управления и — что самое невероятное — в списках фашистов. Рвущийся к власти Муссолини, главарь чернорубашечников, именовал себя

социалистом. Он клялся обеспечить Италии всеобщее процветание: установить «контроль над производством для рабочих», передать «землю крестьянам», «ликвидировать монополии» и т. д. и т. п. Программа дуче на словах выглядела заманчиво, но на деле... Столкнувшись с «молодцами» Муссолини на избирательных участках, Тосканини очень скоро увидел истинное лицо фашистов, понял лживость их заверений. Музыкант отказался выступать с речами перед избирателями, замкнулся, не обнаруживая никаких качеств политического борца. Его кандидатура провалилась. С тех пор дирижер навсегда отошел от политической деятельности, но сохранил на всю жизнь отвращение к фашизму.

В 1919 году Тосканини удалось выступить с концертами в Миланской консерватории. В январе 1920 года он принял приглашение театра «Аугустео» приехать в Рим продирижировать пятью вечерами симфонической музыки, в мае — еще тремя. В июне по случаю открытия Всемирной сельскохозяйственной выставки Тосканини руководил серией концертов в Падуе.

В это время в муниципалитете Милана обсуждались планы возрождения «Ла Скала», который был закрыт в годы войны и даже кое-где разрушен. Бездействие прославленного оперного театра было для миланцев национальным позором. Мэр города Эмилио Кальдара, человек широко образованный, влюбленный в музыку, обратился к Тосканини с просьбой взять на себя художественное руководство «Ла Скала». Тот согласился, но при одном условии: необходимо кардинально перестроить управление театром. Зависеть от капризов герцогов Висконти и влиятельных владельцев лож он больше не хотел. По его предложению было создано «Автономное общество», которое возглавило театр. «Ла Скала» был приравнен к университету, библиотекам и другим общественным учреждениям, находящимся в ведении муниципалитета. За ним были закреплены функции Национального института оперного искусства. Средства частично выделило городское управление; большие суммы были собраны по подписке среди богатых промышленников, которые, однако, отказывались от каких-либо привилегий. В Милане и в миланской провинции был введен двухпроцентный налог со сборов театров, кинозалов, ипподрома, стадиона и других зрелищ в пользу «Ла Скала».

Артуро Тосканини стал полновластным руководителем театра. Первое, что нужно было сделать для возрождения «Ла Скала»,— создать оркестр. Для этого Тосканини понадобилось полтора года. Дирижер объявил конкурс музыкантов по всей Италии. Прослушивая их, он не спрашивал, какое положение они занимали прежде — были солистами или простыми оркестрантами. Ни знатность, ни громкое имя, ни влиятельные связи не имели для него никакого значения. Маэстро руководствовался единственным критерием — безупречным качеством исполнения. Благодаря строгому отбору, дирижер создал блестящий оркестр, не уступавший по составу лучшим музыкальным коллективам мира.

Пока в «Ла Скала» шло восстановление здания и проводилась реконструкция сцены, Тосканини отправился с оркестром в грандиозное турне: оно длилось 220 дней и проходило на двух континентах. Это были беспримерные по своим масштабам гастроли. Каждый день либо концерт, либо несколько часов в пути, и всякий раз по прибытии на новое место нужно было проводить репетиции в незнакомом зале. 98 музыкантов, различные по возрасту и состоянию здоровья, темпераментные и вспыльчивые, как большинство итальянцев, в течение семи с лишним месяцев, едва сойдя с поезда, должны были брать в руки инструменты, надевать фрак и выходить с разной программой перед незнакомыми слушателями. И ни усталость, ни болезнь, ни плохое настроение не давали права на скидку — играть надо было всегда блестяще.

Началось турне 20 октября 1920 года в Милане: нужно было познакомить город с новым составом оркестра «Ла Скала». Было дано 16 концертов — в консерватории, в «Театро дель Пополо» и на открытых площадках. А через 9 дней Тосканини с оркестром отправился по городам Северной и Центральной Италии. 24 города посетили они за месяц — с 29 октября по 29 ноября 1920 года. В Риме в театре «Аугустео» Тосканини дирижировал двумя концертами. На одном из них во время исполнения Седьмой симфонии Бетховена погас свет — бастовали осветители. Дирижер, не сомневаясь в сыгранности оркестра, продолжал исполнение почти в полной темноте. 30 ноября 1920 года в Триесте оркестр сел на теплоход «Президент Вильсон» и отправился за океан. 14 декабря музыканты прибыли в Нью-Йорк.

Через неделю по плану гастролей Тосканини с оркестром оказался в Кэмдене (возле Филадельфии), где находилась одна из американских граммофонных фирм. Маэстро имел дело с грамзаписью впервые. Это было испытание, о котором Тосканини вспоминал всю жизнь. Необходимость подчиняться каким-то иным требованиям, кроме законов искусства, необычайно тяготила его. Он привык быть за пультом полновластным творцом, а тут надо было по команде техников останавливать оркестр в самых неподходящих местах, делать дубли, располагать инструменты непривычно (иначе звук не «ляжет» на микрофон), рассекать пьесу на короткие кусочки, чтобы уложиться в строгий хронометраж и пр. и пр. К тому же качество записей было весьма посредственным. Тосканини казалось, что он совершает преступление перед искусством. «Не говорите мне о пластинках,— сказал как-то дирижер в одной из частных бесед.— Это мука. Работаешь, работаешь — думаешь, что все хорошо. А послушаешь — и за голову хватаешься».

28 декабря 1920 года Тосканини впервые с оркестром «Ла Скала» выступил в Нью-Йорке, в зале театра «Метрополитен». Теперь он был здесь гостем. Его исполнение настолько ошеломило публику, что даже дамы и господа из «золотой подковы» (ряд лож, абонированных миллионерами), обычно бесстрастные и надменные, встали со своих мест и аплодировали, как писали газеты, «с горячностью клаки».

Особенно восторженно принимали Тосканини в тех городах Соединенных Штатов и Канады, где существовали итальянские колонии. Концерты миланского оркестра превращались в демонстрацию патриотических чувств. В каждую программу дирижер включал итальянскую музыку, а увертюру из «Сицилийской вечерни» Верди и национальный гимн при всей нелюбви к «бисам» он вынужден был повторять.

Исключительные качества оркестра Тосканини вызвали удивление в Америке. Дирижер Бостонского симфонического оркестра Пьер Монте вспоминал: «Я никогда раньше не видел, как дирижирует маэстро, до его приезда в Америку с миланским оркестром. Все, что говорили о нем мои друзья, не отражало и ничтожной доли его достоинств... Передо мной был дирижер, какого я никогда в жизни не видел,— подлинное откровение в искусстве

дирижирования и интерпретации. Я чувствую: перо бессильно передать мое восхищение маэстро. На мой взгляд, это не только самый великий итальянский дирижер, но и величайший из всех дирижеров». Многие выдающиеся музыканты, работавшие тогда в США, единодушно признавали величие Тосканини: Стоковский, Кусевицкий, Рахманинов, Крейслер, Губерман...

За 77 дней гастролей по Северной Америке оркестр «Ла Скала» дал 68 концертов. Только 9 вечеров музыканты не выступали перед публикой. Города мелькали один за другим, нередко повторяясь, словно в огромной карусели. Оркестранты запомнили в Америке только вокзалы, гостиницы, концертные залы и аплодисменты, длившиеся по нескольку десятков минут. И никогда, нигде Тосканини не допускал никаких поблажек. «У нас все каждый раз исполняется впервые,— любил говорить он,— повторов нет!» Дирижер подавал пример неутомимости и творческой добросовестности. Несмотря на бессонные ночи в пути, он постоянно был бодр, тщательно выбрит, в белоснежной манишке и безукоризненном фраке — всегда готовый к действию, настоящий сгусток энергии.

Уже к середине турне Тосканини сумел так отшлифовать оркестр, что он мог выполнить любое пожелание дирижера. Изумительная чистота и ровность звука, поразительные pianissimo и forte, виртуознейшие пассажи, волнующая напевность и мягкость нюансов — все было доступно великолепному коллективу музыкантов. Однажды Тосканини опоздал на репетицию (или сделал вид, что опоздал). Это было настолько необычно, что оркестранты решили: маэстро заболел — и начали репетировать без него. Вскоре дирижер неслышно вошел в темный зал и, никем не замеченный, стал слушать. Потом он сказал, улыбаясь: «Хорошо! Хорошо! Теперь я вижу: можно спокойно возвращаться в Италию».

3 апреля 1921 года Тосканини и его оркестр дали самый последний, незапланированный концерт в США, приветствуя с борта корабля «Аргентина» тысячи ньюйоркцев, пришедших в порт проводить их на родину. Но не отдыхать и почивать на лаврах после столь сложных гастролей ехали музыканты в Италию. Едва вступив на землю Неаполя, они продолжали турне по 20 городам родной страны. За 58 дней (с 20 апреля по 16 июня) они провели 36 концертов.

Закончилась поездка в Милане, в «Театре Лирико», 16 июня 1921 года. Лето и осень Тосканини посвятил решению всех остальных проблем: репертуар, солисты, состав хора, балет, оборудование сцены, административный персонал. Ни одна мелочь не ускользала от внимания Тосканини. Даже обувщиков он заинтересовал делами театра. Все — от директора «Ла Скала» до билетера — одинаково волновались за судьбу спектакля. «Если не будет этого,— утверждал дирижер,— может быть, отдельные спектакли удастся сделать хорошо, но хорошего театра не создать». Тосканини впервые по-настоящему получил всю полноту художественной власти в «Ла Скала». По свидетельству очевидцев, он был похож на мощную динамомашину, которая работала, не зная отдыха ни днем, ни почью. Если он не руководил постановкой какой-либо оперы, то непременно присутствовал на репетициях других дирижеров (во всяком случае, никто не был уверен, что маэстро нет в театре). Он проводил за кулисами целые сутки напролет. А если и возвращался домой, то только для того, чтобы закрыться у себя в кабинете и проходить партии с певцами. С солистами он занимался особенно упорно. Чуткий и гибкий певец, умеющий пользоваться голосом умно и выразительно, хороший музыкальный актер, способный к перевоплощению,— вот идеал солиста для Тосканини.

26 декабря 1921 года обновленный театр «Ла Скала», поддерживаемый финансово муниципалитетом, с устойчивым репертуаром, с постоянным составом оркестра и труппы, с преданным искусству административным персоналом, блистающей свежей позолотой,— вошел в новую эпоху, которую назовут именем Тосканини. Сезон открылся постановкой «Фальстафа». Опера эта не пользовалась популярностью в Италии. Отдавая дань памяти великого композитора, публика относилась к «Фальстафу» Верди с почтением, но залы пустовали, даже когда дирижировали такие выдающиеся мастера, как Эдуардо Маскерони и Леопольдо Муньоне. Только специалисты отмечали достоинства последней оперы Верди: тонкость письма, стройность композиции, глубину образов. Спектакль, поставленный Тосканини, был открытием «Фальстафа». Затратив годы на изучение партитуры, он по-новому прочел оперу, подчеркнув в ней лирическую сторону. Ему удалось найти молодого певца Мариано Стабиле, который и по голосу и по актер-

ским данным как нельзя лучше подходил для главной роли. Он слился со своим героем и стал образцом для будущих исполнителей этой партии (Стабиле пел Фальстафа во многих крупнейших театрах Европы 1200 раз, вплоть до 1952 года).

Примечательно, что первыми операми, которые Тосканини поставил во вновь открытом театре «Ла Скала», были оперы Верди. Через две недели после премьеры «Фальстафа» маэстро дирижировал новой постановкой «Риголетто». К тому времени опера эта настолько обросла «традициями», что почти совсем потеряла первоначальные контуры. Ее партитура была загрязнена различными добавлениями и изменениями. Тосканини, по словам критиков, «отцедил эту муть сквозь художественное сито автора». Повторилась история, какая прежде произошла с «Трубадуром», а немного позже с «Травиатой», «Лючией ди Ламмермур» Доницетти, «Сомнамбулой» Беллини и другими классическими операми.

«Самые упорные и острые битвы,— говорил Тосканини,— я провел за оперы, которые все считали известными и переизвестными». Приступая к постановке такой оперы, он заново изучал партитуру, как будто никогда не встречался с ней раньше. И всех исполнителей заставлял вчитываться в ноты, словно они никогда не пели знакомых им партий. Благодаря своему опыту и гениальной интуиции, Тосканини умел подметить многое из того, что ускользало от других интерпретаторов. Прежде в «Травиате» оркестр лишь аккомпанировал солистам и хору, превращаясь в своего рода огромную гитару. Дирижер добился такого звучания оркестра, что тот, не выдвигаясь на первый план, становился одним из главных действующих лиц драмы. «Мы шли в театр,— вспоминали зрители премьеры «Травиаты»,— не ожидая ничего особенного, хотя и дирижировал Артуро Тосканини, настолько опера нам была известна. И вдруг на нас внезапно обрушилось настоящее богатство. То, что мы считали не стоящим внимания, оказалось драгоценностью, потому что Тосканини открыл нам истинное значение этой музыки».

Подобное же открытие дирижер сделал и при постановке оперы Моцарта «Волшебная флейта». Она так же, как и «Фальстаф», не пользовалась успехом в Италии. Итальянцы вообще игнорировали оперы Моцарта. Задача,

взятая на себя Тосканини,— акклиматизировать «Волшебную флейту» на итальянской почве — может быть отнесена к большим заслугам дирижера. Он сделал все, чтобы спектакль получился великолепным. Но на премьере прием был очень сдержанным и зал пустовал. Дирижеру советовали снять оперу с репертуара. Тосканини заявил: «Мы будем повторять «Волшебную флейту» до тех пор, пока публика не будет покорена гениальной музыкой». И добился своего: опера стала репертуарной.

«Ла Скала» вновь обретал свою репутацию лучшего театра Италии. Со всех континентов приезжали в Милан поклонники оперы, готовые за любые деньги увидеть и услышать спектакль, которым дирижировал Артуро Тосканини. Импресарио из других стран предлагали музыканту баснословные контракты, но он отказывался. Более того, даже дополнительное вознаграждение, какое выделило ему «Автономное общество „Скала"» по окончании первого сезона (100 000 лир), дирижер перевел на счет театра. (На мраморной доске в фойе «Ла Скала» высечены имена всех, кто пожертвовал средства на восстановление театра. Там нет Тосканини, а есть строчка: «N. N.— 100 000 лир».) Дирижер всего себя отдавал театру, не требуя взамен ни почестей, ни наград. Он даже не заключил контракт с «Ла Скала», его обязательства были чисто моральными.

Репертуар «Ла Скала» в те годы был таким огромным и разнообразным, какого не имел ни один оперный театр в мире. В течение восьми сезонов, которые Артуро Тосканини посвятил «Ла Скала» (1921—29), он сам поставил более 20 опер («Отелло», «Аида», «Риголетто», «Бал-маскарад», «Парсифаль», «Орфей», «Фиделио», «Борис Годунов», «Дебора и Иаиль» и др.) Кроме него, в театре работали Этторе Паницца, Антонио Гуарньери, Витторио Гуи и другие дирижеры, работали с предельным напряжением. Тосканини был чрезвычайно строг и требователен. «Если вы не можете вложить душу в исполнение,— говорил он музыкантам и певцам,— меняйте ремесло. Идите в сапожники!» Дирижер не стеснялся в выражениях, если исполнители проявляли небрежность или неумение, выполняя его требования. Но, несмотря на обидные слова, они охотно работали с Тосканини. Никто другой не умел заставить их играть и петь так, как это делал маэстро. Казалось, от него исходила какая-то маг-

петическая сила, которая вдохновляла музыкантов, вынуждая их отдавать исполнению максимум возможного.

Самыми значительными событиями в этот период были для Тосканини первые постановки двух опер: «Нерон» Арриго Бойто и «Турандот» Джакомо Пуччини.

Арриго Бойто создавал свою наиболее популярную оперу «Мефистофель» 6 лет, а «Нерону» композитор посвятил почти полвека. Опера эта очень мучила его: он писал, перечеркивал, изменял, добавлял, переделывал, уточнял, уничтожал все написанное и снова принимался за работу. Несколько раз — в конце прошлого и в начале нынешнего столетия — «Ла Скала» объявлял о скорой премьере новой оперы Бойто. Но композитор забирал партитуру из театра и снова садился за переработку. Из-за «легендарной неудовлетворенности» Бойто так и не смог закончить оперу. Он умер 10 июня 1918 года. Незадолго до смерти композитора Тосканини виделся с ним в больнице. Дирижер дал клятву умирающему другу поставить «Нерона» в «Ла Скала». Он познакомился с либретто оперы еще в 1901 году, знал о всех мучениях Бойто, помогал ему советами, дружеской поддержкой. Тосканини изучил рукописи Бойто, оставшиеся после его кончины: «Нерон» был почти закончен в клавире, но инструментовка, по определению дирижера, оказалась «никакой». Пользуясь многочисленными пометками и указаниями Бойто, Тосканини в течение нескольких лет с помощью композиторов Антонио Смарелья и Винченцо Томмазини провел тонкую и кропотливую работу по «починке» оперы. Все мелодии Бойто были сохранены, не нарушены гармоническая разработка и тематическое развитие. Изменена, вернее, «очищена» была инструментовка.

Первое представление «Нерона» состоялось 1 мая 1924 года. Премьера в «Ла Скала» превратилась в национальное торжество. Сбор был рекордным — 827 000 лир (в наши дни эта сумма равна 85 миллионам лир). И в самом деле, постановка была исключительно щедрой и впечатляющей. Все огромно, масштабно: сотни хористов и статистов одеты в римские боевые доспехи, туники и тоги; на сцену выезжали квадриги, запряженные четверками живых белых лошадей. Каждая деталь оформления была тщательно выверена. Исполнение — искреннее, взволнованное. Стройность, точность и теплота — эти ка-

чества, свойственные дарованию Тосканини, проявились в постановке в полной мере. Оркестр и хоры были подвижными, правдивыми. Каждый певец достиг полного владения своей партией. Нерона пел Аурелиано Пертиле, Астерию — Раиза, Фануэля — Галеффи, Симона Маго — Журне. Спектакль был встречен восторженными овациями. Но это были скорее «юбилейные» аплодисменты, чем выражение подлинного энтузиазма. Хотя Тосканини неоднократно повторял «Нерона» в «Ла Скала», а потом поставил оперу в Турине и Болонье, ей не суждено было сделаться репертуарной. По выражению итальянских критиков, она походила на «грандиозный мавзолей, в котором хранится прах великого сердца Бойто».

25 апреля 1926 года Тосканини дирижировал другой посмертной премьерой — оперой Джакомо Пуччини «Турандот». После огромного успеха возобновления юношеской оперы Пуччини «Манон Леско» (26 декабря 1922 года), в которой Тосканини, по признанию композитора, выявил такие качества, какие автор не мог и предположить, Пуччини мечтал увидеть «Турандот» в «Ла Скала» под управлением великого дирижера. «Я уверен, что «Турандот» в его руках будет идеально исполнена»,— писал Пуччини в сентябре 1924 года. Тогда же композитор приезжал в Милан, чтобы встретиться с Тосканини и проиграть ему клавир оперы. Это была последняя встреча. Дирижер одобрил новое произведение, но попросил только изменить заключительный дуэт и финал оперы, так как они показались ему недостаточно темпераментными. Пуччини полагал, что успеет до премьеры сделать все необходимое, но смерть разрушила его планы. Тосканини, по его собственным словам, «взял на себя братский долг довести оперу до конца». Он предложил издателю Рикорди обратиться к композитору Франко Альфано, который был по стилю близок к Пуччини и сам когда-то хотел написать оперу на сюжет сказки Гоцци. Альфано закончил оперу, и Тосканини подготовил ее к исполнению в «Ла Скала».

На премьере «Турандот», когда в последнем акте на сцену под печальные звуки хора «Лиу, нежная, усни!» вынесли тело молодой рабыни, оркестр притушил звук и умолк. Тосканини положил палочку на пульт и, повернувшись в зал, тихо произнес: «Здесь остановился Пуччини. Смерть оказалась сильней искусства». В полной

тишине медленно закрылся занавес. Публика разошлась в скорбном молчании. Так спектакль превратился в реквием Пуччини.

Тосканини уверенно вел «Ла Скала». Популярность его еще более возросла после смелых выступлений против фашистов, захвативших власть в Италии. К концу 1925 года Муссолини окончательно сбросил с себя маску либерала и стал диктатором. Он ввел чрезвычайные законы — «леджи фашистиссиме», которые ликвидировали остатки конституционных прав. Все оппозиционные партии были запрещены. В стране свирепствовала кровавая диктатура. За антифашистскую деятельность расстреливали, бросали в тюрьмы, ссылали на далекие острова. Одна только Коммунистическая партия Италии продолжала борьбу в подполье, несмотря на огромные жертвы.

В эти страшные годы Тосканини открыто не подчинялся дуче. Муссолини приказал всюду, в том числе и в театрах, вывешивать рядом с портретом короля и его портреты. Маэстро отказался выполнить приказ. Дирижер высмеивал претензии этого «пигмея с иезуитскими глазами и тяжелой челюстью» походить на Наполеона и на римских императоров. Тосканини называл чернорубашечников ворами, а Муссолини убийцей. В «Ла Скала» фашистские законы теряли свою силу. Театр, словно границей, отделил себя от всего государства. Это был как бы остров свободы среди океана произвола.

Муссолини легко мог расправиться с непокорным музыкантом, но всемирная слава дирижера была настолько велика, что дуче приходилось считаться с Тосканини. Диктатор опасался всенародного возмущения, подобного «делу Маттеотти», депутата парламента, убитого фашистами в 1924 году. Тогда Муссолини чуть не лишился власти.

Первые столкновения с фашистами произошли у Тосканини еще в 1923 году. Во время одного из представлений оперы «Дебора» Пиццетти в зал ворвались чернорубашечники и потребовали исполнить фашистский гимн «Джовинецца». Маэстро заявил, что оркестр не знает подобной музыки и ушел из театра. На следующий год — 21 апреля (это число было объявлено Муссолини праздником — Днем империи) — Тосканини было предложено исполнить «Джовинеццу» перед началом спектакля. Дирижер ответил: «„Ла Скала" не пивная. Здесь не занимаются фашистской пропагандой. Я и не подумаю играть

гимн с моим оркестром». Еще через год, 21 апреля 1925 года, Тосканини назначил вечернюю репетицию, и театр был вообще закрыт в этот день. В 1926 году маэстро снова проводит генеральную репетицию (оперы Пуччини «Турандот»). Через несколько дней в Милан прибыл сам дуче. Мэр города пригласил его на премьеру пуччиниевской оперы. Муссолини вскипел: «Как вы осмелились звать меня в «Скала», пока там сидит этот бунтовщик Тосканини! Это бесстыдство держать человека, который противится моему приказу: он не исполняет в День империи «Джовинеццу»! Или я — или Тосканини!»

Когда дирижеру передали слова дуче, он ответил: «Если хотите, чтобы прозвучала «Джовинецца», соблаговолите пригласить кого-нибудь другого, кто бы вам продирижировал „Турандот"».

Жизнь в «Ла Скала» делалась для Тосканини все более сложной. Но он не сдает своих позиций: по-прежнему держится независимо, настойчиво проводя свою художественную политику. Правда, он принимает приглашение приехать в Америку для выступлений с Нью-йоркским филармоническим оркестром, от которого прежде отказывался. Тосканини не предполагает еще покидать «Ла Скала». Он находит возможность совместить работу в миланском театре с концертированием в США. 5 января 1926 года Тосканини прибывает в Нью-Йорк. Через неделю в зале Карнеги-холл он дает первый концерт. В программе 101-я симфония Гайдна, впервые исполненная в США, поэма Респиги «Пинии Рима» и «Туонельский лебедь» Сибелиуса, а также произведения Вагнера и Вебера. Нью-йоркцы встретили Тосканини долгими аплодисментами. Но дирижер по окончании концерта, даже не поклонившись, выбежал на улицу, несмотря на мороз, с непокрытой головой, в одном фраке. Он вернулся в гостиницу и ни с кем не разговаривал в течение нескольких часов. Оказывается, в Траурном марше Вагнера в кульминационный момент трубы сфальшивили и, хотя публика ничего не заметила, дирижер не мог перенести такого позора.

В Соединенных Штатах Тосканини выступил в пятнадцати концертах, в программу которых входили никогда не исполнявшиеся в Америке сочинения итальянцев Респиги, Де Сабата («Гефсиман»), Томмазини («Тосканские пейзажи») и др.

В середине февраля 1926 года Тосканини вернулся в «Ла Скала». Он провел в миланском театре еще два с половиной сезона. Летом 1926 года дирижер вновь посетил Буссето, где отмечалось 25-летие со дня смерти Верди. На его сцене, как и 13 лет назад, опять звучит «Фальстаф» с Мариано Стабиле в главной роли.

В феврале 1927 года Артуро Тосканини совершил еще одну поездку в Нью-Йорк, где дирижировал тремя концертами (вместо намеченных 15 — помешала болезнь). В марте того же года, отмечая 100-летие со дня смерти Бетховена, маэстро выступил в Милане и Турине с 9 симфониями великого композитора, а в «Ла Скала» поставил оперу «Фиделио». Эта героическая опера, зовущая к борьбе с тиранией, была проведена Тосканини с огромным подъемом. Он выразил в спектакле свои чувства. Фашисты постарались сделать все, чтобы публика не посещала «Фиделио», но дирижер продолжал включать ее в репертуар.

В январе 1928 года Артуро Тосканини начал большое турне с Нью-йоркским оркестром по городам США (Нью-Йорк, Филадельфия, Вашингтон, Балтимор, Буффало и Питтсбург). К концу гастролей Тосканини был назначен главным дирижером филармонического оркестра.

1 апреля 1928 года Тосканини выехал в Милан. Несмотря на длительное отсутствие, он провел за сезон 43 спектакля. Кроме того, до конца сезона Тосканини осуществил в «Ла Скала» первую постановку оперы давнего друга театра, композитора Ильдебрандо Пиццетти «Фра Герардо».

Последний сезон Тосканини в «Ла Скала» (1928—29) был отмечен радостным событием. 26 декабря 1928 года состоялся юбилейный вечер — 30-летие со дня его первого выступления в миланском театре в качестве дирижера. Как и три десятилетия назад, давались «Мейстерзингеры» Вагнера. Публика встретила юбиляра аплодисментами, которые длились 10 минут, а в конце спектакля к овациям зала присоединились певцы, оркестр, хор и весь персонал театра. «Нечто подобное было в «Ла Скала» лишь во времена последних появлений в театре Джузеппе Верди»,— писала газета «Коррьере делла сера». На чествовании дирижеру сообщили, что образован денежный фонд его имени и проведена подписка во многих странах. Средства предназначались на строительство са-

натория для больных детей оркестрантов и обслуживающего персонала театра. Ему преподнесли альбом с проектом здания в Альпийских горах. Дирижер сам внес в Фонд Артуро Тосканини 100 000 лир.

В январе 1929 года, после премьеры в «Ла Скала» новой оперы Умберто Джордано «Король» (она шла в один вечер с «Паяцами»), Тосканини опять выехал в Нью-Йорк и с обновленным оркестром филармонии провел цикл концертов в США. А в апреле и мае он дирижировал прощальными спектаклями в «Ла Скала»: «Аидой» и «Фальстафом» Верди, «Германией» Франкетти и «Манон Леско» Пуччини. Прежде чем окончательно покинуть миланский театр, Тосканини провел турне со всем составом «Ла Скала» по Австрии и Германии.

В Вене на сцене Государственной оперы «Ла Скала» показал «Фальстафа» (с Мариано Стабиле) и «Лючию ди Ламмермур» (с Тоти Даль Монте). Газеты откликнулись хвалебными рецензиями. «Нойес винер журналь» писал: «В Вену прибыл сказочный Тосканини и показал чудо исполнения опер. Победа бесспорная: победа художника, искусства и нации. Изумление началось сразу же после первых аккордов «Фальстафа». Оркестр пенился, как шампанское. Речитативы и арии были исполнены глубокого смысла. Мы еще никогда не слышали музыку Верди, звучащую так по-итальянски. Те, кто считал, что итальянская опера — это только звуковые эффекты, пылкость и мелодические сюрпризы, должны изменить свое мнение после «Фальстафа» под управлением Тосканини. Опера исполнена элегантно, изящно, с большим благородством; она полна движения и глубины. Тосканини провозвещает новую итальянскую музыкальную культуру».

Еще большее восхищение вызвал спектакль «Лючия ди Ламмермур». Неповторимый тембр голоса Тоти Даль Монте, его чистота и полное соответствие исполнительницы своей роли завораживали слушателей. Оркестр, руководимый Тосканини, покорял тонкостью отделки деталей и особым ощущением поэтичности. «Только теперь по-настоящему мы смогли оценить красоту этой оперы,— отмечал критик газеты «Нойе фрайе пресс».— Такое явление, как Тосканини, редкость в истории искусства. Оркестр, солисты и хор Венской оперы не уступали бы миланским, если бы они были обучены методами

Тосканини». Выдающийся дирижер Бруно Вальтер признавался в одном из писем, что эти великолепные спектакли, даже в малейших деталях, были плодом труда целой жизни.

Гастроли со все возрастающим успехом были продолжены в Берлине спектаклями «Лючия», «Трубадур», «Риголетто», «Манон», «Аида» и «Фальстаф».

Тосканини было уже почти 63 года, когда закончилась эта поездка. Руководить сразу двумя огромными коллективами, разделенными океаном, становилось все более сложным делом. Давление фашизма на родине ощущалось все сильнее и сильнее. Маэстро пришлось сделать выбор. Осенью 1929 года он окончательно переехал в Нью-Йорк.

В течение многих лет в Америке самыми знаменитыми оркестрами считались Бостонский, руководимый Сергеем Кусевицким, и Филадельфийский во главе с Леопольдом Стоковским. За короткий срок Артуро Тосканини создал в Нью-Йорке филармонический оркестр, который стал совершенно уникальным во всем мире. Он поражал слушателей красотой и богатством звука, гибкостью и стройностью, техническим мастерством. Это был оркестр, способный на невероятнейшую виртуозность, понимавший любое движение, любое выражение лица дирижера. Стефан Цвейг писал, что, слушая Тосканини, «мгновениями испытываешь чувство, будто оркестр исчез, а вся сила, все мастерство исходят только от его воли и натуры».

По окончании сезона Тосканини отправился с Нью-йоркским оркестром в поездку по Европе. Симфоническими концертами он, кроме Италии, еще ни в одном европейском городе не дирижировал. Гастроли открылись 3 мая 1930 года в Париже. За 35 дней (по 7 июня) оркестр дал 23 концерта в 16 крупных музыкальных центрах Европы: Франции, Германии, Италии, Монако, Австрии, Венгрии, Чехословакии, Бельгии и Англии.

С тех пор во Франции долго не хотели слушать «Море» Дебюсси ни в чьем исполнении, кроме тосканиниевского. В Германии он по-новому — вдохновенно и страстно — прочел партитуры Вагнера. В Чехословакии были покорены его интерпретацией «Влтавы» Сметаны. В Лондоне с большой похвалой отозвался о концерте Тосканини Бернард Шоу (работавший прежде музыкальным критиком под псевдонимом Корно ди Бассето).

В Париже у дирижера произошло столкновение с Морисом Равелем из-за трактовки Болеро. На репетиции дирижер делал заметное ускорение к финалу. Композитор попросил Тосканини не менять темп: однообразное повторение мелодии, по его мнению, должно завораживать слушателей. «Все были потрясены,— вспоминал Равель,— когда я осмелился сказать великому виртуозу, что он взял темп вдвое быстрей, чем нужно». Маэстро ответил: «Вы ничего не понимаете в своей музыке. Это единственный способ заставить ее слушать». На концерте дирижер сделал по-своему. Равель, пожимая ему руку, сказал: «Так разрешается только Вам! И никому другому!»

Итальянский музыкальный писатель Франческо Флора так описывал впоследствии свои впечатления об этом концерте: «Те, кто слушал Болеро в исполнении Тосканини, помнят, что непрерывная, много раз повторенная монотонность темы не застывает, но медленно и мрачно нарастает (ведь ни одно чувство не бывает в нас постоянным, даже чувство инерции и скуки), и тот, кто помнит колдовские, жуткие чары, которые опьяняли публику и почти гипнотической силой заставляли ее встать с мест, едва начинался ожесточенный, бурлящий финал, и аплодировать так, словно это был взрыв — освобождение, физически необходимое каждому,— тем, кто слушал это Болеро, трудно, я думаю, стать на сторону Равеля». Несколько лет спустя Тосканини прослушал запись Болеро в исполнении оркестра под управлением самого автора. Их темпы совпали.

В Турине музыкант снова столкнулся с фашистами. На одном из концертов присутствовали члены королевской семьи. По приказу Муссолини после королевского гимна должен исполняться гимн «Джовинецца». Дирижер был непреклонен. Устроителям концерта ничего не оставалось делать, как пригласить духовой оркестр, поместить его на авансцене и проиграть гимны. Тосканини стоял на подиуме, скрестив руки на груди, с совершенно отсутствующим видом. Оркестрик удалился, и тогда дирижер начал свою программу.

Турне закончилось, и перед Тосканини встали новые задачи. Он получил приглашение от сына Вагнера Зигфрида принять участие в Байрейтском фестивале. Прославленные фестивали вагнеровской музыки проводились

регулярно каждые три летних сезона и собирали массу паломников (не было Байрейтских сезонов только во время двух мировых войн). Лучшие дирижеры работали в Байрейте. Но это были только немецкие музыканты: Мотль, Мук, Фуртвенглер и другие. Козима Вагнер, вдова композитора (в 1930 году ей было 93 года), ревниво следила за тем, чтобы традиция не нарушалась. Но постепенно фестивали стали терять свою популярность. Оперы Вагнера исполнялись по установленному шаблону. Необходимо было влить в них свежую кровь. Козиме Вагнер пришлось согласиться с доводами сына, и Тосканини был приглашен в Байрейт дирижировать «Тангейзером» и «Тристаном». Итальянского музыканта встретили с большим почетом. Для занятий ему предоставили кабинет Вагнера. Такой чести не удостаивался еще ни один дирижер.

Оркестр, собранный на фестивальный сезон из различных театров Германии, не удовлетворял Тосканини. Не раз доведенный до отчаяния дирижер бросал палочку, ругался на всех языках, уходил; но потом возвращался и продолжал репетицию. Он считал своим почетным долгом выступить в городе горячо любимого им композитора. В результате огромного труда маэстро сумел превратить вагнеровские оперы из музейных экспонатов в живые, современные произведения, полные страстности и драматизма. И опять с разных концов земли в Байрейт стали стекаться поклонники великого композитора, чтобы услышать его музыку в новой, неожиданно смелой и точной трактовке.

В ноябре 1930 года Тосканини возвратился в Нью-Йорк и провел за сезон 62 концерта. Среди новинок репертуара была Первая симфония Дмитрия Шостаковича. Сезон в Америке закончился 19 апреля 1931 года. Маэстро отдыхал на итальянском курорте Сальсо-Маджоре, когда к нему обратились с просьбой почтить память Джузеппе Мартуччи двумя концертами в болонском театре «Коммунале». Тосканини с готовностью согласился безвозмездно дирижировать произведениями Мартуччи, так как высоко ценил этого композитора, был его другом.

Болонья в ту пору была фашистским центром. Концерты совпали с открытием 14 мая 1931 года майской ярмарки, на которую прибыли руководители фашистской партии во главе с Костанцо Чиано. Мэр города включил

выступления оркестра в официальные торжества. Конечно, сразу же возникла проблема гимнов. Решено было попросить Тосканини занять свое место в оркестре после исполнения «Джовинеццы», а вступление к гимну даст концертмейстер первых скрипок. Дирижер, узнав об этом, швырнул шляпу: «Довольно, хватит этой буффонады!» Он ушел из театра и закрылся в гостинице. Фашистские главари сделали вид, что пошли на уступки. Они охотно остались на банкете, устроенном мэром, и отказались присутствовать на концерте. Тосканини, облегченно вздохнув, поехал в театр. Однако возле входа его машину обступили молодчики в черных рубашках с белым черепом на груди. Они потребовали исполнения гимна. Дирижер категорически отказался. Тогда в ход были пущены кулаки. Тосканини ударили в висок, рассекли губу. Стали бить и его жену. Полиция стояла в стороне, не вмешиваясь. Шоферу удалось вырваться из толпы. Машину преследовали до гостиницы, крича: «Смерть Тосканини!». Фашисты стали бросать камни и мусор в окна его номера. «Вы можете убить меня,— ответил маэстро,— но пока я жив, я всегда буду говорить и делать то, что считаю справедливым!»

Ночью Тосканини с семьей переехал в Милан. Полиция установила за его домом строгий надзор: письма вскрывались, телефонные разговоры прослушивались. У всех, кто встречался с Тосканини в эти дни, были произведены обыски. Маэстро лишили на время паспорта. В Милане возникли демонстрации. Между чернорубашечниками и антифашистами вспыхивали стычки. Сергей Кусевицкий в знак протеста против оскорблений Тосканини отказался дирижировать концертами в «Ла Скала». Спустя три недели Тосканини вынужден был уехать в Швейцарию, чтобы иметь возможность подготовиться к очередному фестивалю в Байрейте. С тех пор при фашистском режиме Артуро Тосканини больше не дирижировал в Италии.

21 июля 1931 года оперой «Тангейзер» Тосканини открыл свой второй вагнеровский фестиваль в Байрейте. По просьбе дирижера оркестр был значительно усилен по сравнению с предыдущим сезоном. В его состав вошли лучшие немецкие музыканты, главным образом из Берлинской государственной оперы. Вслед за «Тангейзером» Тосканини продирижировал «Парсифалем». В этой,

последней опере Вагнера отразились мистические взгляды, которыми проникнуто творчество великого немецкого композитора в поздние годы, но в музыкальном отношении Тосканини считал ее лучшей оперой Вагнера.

В Байрейте Тосканини выступал больным. Сказалось потрясение в Болонье. Невралгические боли в спине и правой руке не давали возможности выступать в полную силу. Ему приходилось дирижировать только левой рукой. И тем не менее маэстро мужественно провел весь фестиваль. Винифред Вагнер, вдова Зигфрида, умершего год назад, подарила дирижеру нотный листок с автографом Рихарда Вагнера — музыкальной фразой, простой и печальной, написанной композитором перед смертью.

В 1932 году в Байрейте был перерыв, а следующий фестиваль в 1933 году предполагалось посвятить 50-летию со дня смерти Вагнера. Тосканини дал согласие дирижировать «Мейстерзингерами» и «Парсифалем». Но в начале 1933 года в Германии пришел к власти Гитлер. Винифред Вагнер уговорила нового канцлера лично пригласить Тосканини в Байрейт. Гитлер направил маэстро письмо, в котором выражал уверенность, что сможет восхищаться его искусством на предстоящем фестивале в Байрейте. Тут же фашистский диктатор предупредил дирижера: Германия и Италия проводят одну и ту же политику — и не рекомендовал отказываться от такого высокого приглашения. Тосканини долго тянул с ответом, а потом послал Гитлеру записку, в которой высказал ему все, что думает о фашизме и о Гитлере лично. Пути в Германию, в Байрейт, для маэстро были закрыты. На юбилейном фестивале вместо Тосканини дирижировал Рихард Штраус.

После окончания второго своего фестиваля в Байрейте, в конце 1931 года, Тосканини возвратился в Нью-Йорк. Он предполагал провести весь сезон полностью, но болезнь вынудила его ограничить количество концертов (только 14). Ему пришлось уехать в Италию лечиться. В феврале 1932 года он сообщил Нью-йоркскому филармоническому обществу, что по состоянию здоровья не сможет дирижировать и весенним циклом концертов. Но 28 апреля 1932 года он счел своим долгом принять участие в вечере, весь сбор от которого пошел в пользу безработных американских оркестрантов. В Париже 17 июня 1932 года Тосканини дирижировал концертом

памяти Клода Дебюсси, а в конце года он снова встал за пульт Нью-йоркского филармонического оркестра и провел оба цикла симфонических концертов — зимний и весенний.

В Нью-йоркском оркестре Тосканини проработал до весны 1936 года. Но между сезонами он постоянно, по нескольку раз в году, приезжал в Европу дирижировать симфоническими концертами с оркестрами Парижа, Вены, Брюсселя, Монте-Карло, Будапешта, Стокгольма, Копенгагена, Лондона. В 1936—37 годах он совершил турне по Палестине. Любой город считал за высокую честь пригласить на гастроли Артуро Тосканини.

Ни годы, ни болезнь, ни политические гонения не могли сломить дирижера: он по-прежнему оставался верным своим идеалам и в искусстве, и в общественной жизни. Когда в 1934 году фашисты убили главу австрийского правительства Дольфуса, который противился намерениям Гитлера поработить Австрию, Тосканини приехал в Вену, чтобы провести вечер памяти погибшего канцлера. Он дирижировал Реквием Верди. В Вене маэстро подарили первое издание клавира оперы «Фиделио» с исправлениями, сделанными самим Бетховеном.

Артуро Тосканини не имел возможности попасть в Байрейт, но он сделался душой фестиваля в Зальцбурге, на родине Моцарта, живописном австрийском городе, расположенном поблизости от Германии. Фестивали в Зальцбурге проводились и раньше, до участия в них Тосканини, но его выступления совершенно преобразили их. Они стали называться «фестивалями фестивалей». Своей неутомимой работой в Зальцбурге с 1934 по 1937 год маэстро хотел сказать всему миру, что он борется с фашизмом у самой границы гитлеровского райха. В городе Моцарта Тосканини поставил музыкальную драму Бетховена «Фиделио» и «Фальстафа» Верди. С присущей ему неутомимостью и добросовестностью дирижер работал до изнеможения. Оркестр, хор и солисты, вконец измученные, решили послать к маэстро певицу Лотте Леман, к которой хорошо относился дирижер, с просьбой хоть в чем-нибудь уступить музыкантам. Тосканини спокойно выслушал ее и сказал печально: «Я думал, что вы все, так же как и я, заинтересованы в результатах». В конце концов маэстро добился такого звучания «Фиделио», что все должны были признать его победу: так

верно раскрыть Бетховена не удавалось никому из немецких дирижеров. В последующие годы Артуро Тосканини прибавил к своему зальцбургскому репертуару «Волшебную флейту» Моцарта и «Мейстерзингеров» Вагнера.

Когда 12 марта 1938 года войска Гитлера вошли в Вену, Артуро Тосканини находился в Нью-Йорке. Маэстро давно следил за тревожным положением в Австрии и тяжело переживал попытки Гитлера оккупировать ее. Аншлюс окончательно изменил планы Тосканини. Он отказался принять участие в очередном зальцбургском фестивале, хотя должен был дирижировать операми, которые представляли для него большой интерес: «Ифигенией в Авлиде» Глюка и «Борисом Годуновым» Мусоргского.

Но Тосканини не отказался от участия в европейских фестивалях. В 1938 и 1939 годах он дирижировал в Люцерне, небольшом городке в Швейцарии. По выражению критиков, Тосканини стал «князем фестиваля». Для концертов была построена специальная открытая эстрада в пригородном парке. Во время исполнения музыки на озере запретили ходить пароходам и катерам, чтобы не было посторонних шумов, сняли колокольчики с коров, которые паслись на ближайших горных склонах. Когда же Тосканини на открытии фестиваля начал увертюру к опере Россини «Шелковая лестница», рядом на дереве вдруг запела птица, и маэстро, хитро подмигнув музыкантам, начал с ней своеобразное музыкальное соревнование.

Период фестивалей закончился для Артуро Тосканини летом 1939 года в Лондоне, когда вторая мировая война стояла уже на пороге. Маэстро дирижировал в Англии только произведениями Бетховена. С особой силой в это тревожное время звучал в его исполнении финал Девятой симфонии— «Ода к радости».

Параллельно с фестивальными выступлениями в Европе Артуро Тосканини работал в Америке, пока война не заставила его прочно обосноваться в Соединенных Штатах. В 1937 году дирижер возглавил только что созданный тогда оркестр НБК (Национальной радиовещательной компании). Он отдаст этому коллективу 17 лет своей жизни.

Первый же концерт оркестра НБК в конце декабря 1937 года прослушали, по подсчету коммерческого отдела

радиовещательной корпорации, более 20 миллионов человек. Такой огромной аудитории не было еще у Тосканини, хотя его фестивальные концерты транслировались в эфир.

Дирижер, несмотря на возраст (ему исполнилось 70 лет), по-прежнему был неутомим и беспредельно требователен. Любая ошибка вызывала приступы гнева: он швырял на пол часы, топтал их, вырывал из дорогих партитур листы, ломал пульт. В НБК ему отлили пульт из бронзы, но и его он в ярости сбрасывал с подиума. Очень влияли на настроение маэстро международные события. Он с тревогой следил за агрессией фашизма. Тосканини находился в турне с оркестром НБК в Южной Америке, когда узнал о вступлении Италии в войну. Близился день нападения Гитлера на Советский Союз.

Когда разразились события на Пирл-Харборе, и США выступили на стороне союзников, Тосканини активно включился в борьбу с фашизмом. Он часто принимал участие в благотворительных концертах, которые давали большие сборы в пользу Красного Креста. Особенно грандиозным был вечер 25 мая 1944 года в нью-йоркском «Мэдисон-сквер-гарден». Тосканини дирижировал сводным оркестром НБК и филармонии и хором в 600 человек. Сбор от концерта был неслыханным даже для Америки — 100 000 долларов. Все они пошли в фонд Красного Креста.

Многочисленные выступления оркестра НБК по радио с исполнением сочинений Бетховена, Верди, Брамса, Чайковского, Прокофьева и Шостаковича, которые тайком слушали в порабощенной фашизмом Европе, вдохновляли силы Сопротивления. Большим событием в музыкальной жизни Америки было первое исполнение оркестром НБК Седьмой (Ленинградской) симфонии Дмитрия Шостаковича. Право дирижировать новым произведением замечательного советского композитора оспаривали Стоковский и Тосканини. Стоковский утверждал, что его славянское происхождение поможет ему глубже вникнуть в симфонию. Тосканини доказывал, что исполнение им произведения, написанного в героическом осажденном городе, продолжит его борьбу с фашизмом, которую он ведет уже 20 лет. Честь представить американским слушателям Седьмую симфонию Шостаковича выпала на долю Артуро Тосканини. Долго партитура не могла

попасть к нему в руки. Ее сложно было переправить через океан, в котором патрулировали немецкие подводные лодки. Партитуру — лист за листом — отсняли на фотопленку, и негативы кружным путем — через Ташкент, Ашхабад, Иран, Ирак, Египет, Средиземное море и Атлантику (с юга, минуя минные поля) — доставили в Нью-Йорк. Тосканини было уже 75 лет, когда он принялся за изучение партитуры и начал репетиции с оркестром. За короткий срок все приготовления были окончены, и 19 июля 1942 года симфония была исполнена в студии Радио-Сити в присутствии многочисленных зрителей. Концерт транслировался по радио на весь мир. Седьмая симфония произвела на слушателей огромное впечатление: «После последнего взмаха Тосканини, завершившего поистине грандиозный финал симфонии,— писал один из видных американских музыкальных критиков,— я думаю, что каждый из присутствующих в зале повернулся к своему соседу (я это сделал) и сказал: „Какой дьявол может победить народ, способный создавать музыку, подобную этой!"»

Ленинградская симфония была записана Тосканини на пластинки. Дирижер переслал их Шостаковичу. Пластинки вручили композитору перед майским праздником 1943 года. Шостакович ответил дирижеру телеграммой: «23 апреля в обществе друзей слушал запись Вашего исполнения моей Седьмой симфонии. Примите мою горячую благодарность за наслаждение, которое я получил от этого прослушивания. Шлю Вам лучшие пожелания».

В 1944 году Тосканини получил из Москвы дружеское письмо от советских композиторов. Он ответил: «Я не нахожу подходящих слов, чтобы выразить благодарность дорогим советским музыкантам, которые пожелали таким приятным образом выразить чувство симпатии за то немногое, что я для них сделал». Далее он выражал свое желание: «А что если я смогу приехать в Россию с моим оркестром после войны!!! Чтобы лично познакомиться и обнять всех тех мужественных, замечательных музыкантов!! Кто знает?!» Этой мечте Артуро Тосканини не суждено было осуществиться, точно так же как он не смог посетить Советский Союз в 1933 году, хотя о его предстоящих гастролях уже было объявлено в наших газетах («Экономическая жизнь», 28.V.33 г., «Красная газета», 30.XI.33 г., утр. выпуск).

Во время войны, в 1943 году, Тосканини совершил поступок, который всеми был воспринят как событие исключительное: он дал согласие сняться в фильме «Гимн наций». Известно, что дирижер не любил выставлять себя напоказ, терпеть не мог рекламной шумихи. Даже сфотографировать его репортерам удавалось в исключительно редких случаях. Кинематографисты не раз обращались к нему с просьбой снять его за пультом, предлагая огромные гонорары, но дирижер всегда наотрез отказывался. В «Гимне наций» он согласился сниматься совершенно бесплатно. Музыкант расценивал это как свой патриотический долг. «Гимн наций» — это кантата, написанная Джузеппе Верди в 1862 году для торжественного церемониала открытия Всемирной выставки в Лондоне. В ней сплетаются мотивы гимнов стран — участниц выставки. Тосканини сам взялся за переработку кантаты, включив в нее недостающие гимны союзников в борьбе против фашизма. Рядом с «Гимном Гарибальди» и «Марсельезой» в ней прозвучала мелодия «Интернационала». В итальянском гимне Тосканини изменил один стих. Вместо «О Италия, о моя прекрасная родина...» он написал: «О Италия, о родина, которую предали...» — и требовал от певцов особенно выделить эту строчку.

25 июля 1943 года в результате побед войск союзников — главным образом Советской Армии — и роста антифашистского движения пал режим Муссолини. По приказу короля дуче был заключен в тюрьму. В тот вечер Тосканини дирижировал открытым радиоконцертом с оркестром НБК. В программе, словно специально для этого случая, были только произведения Верди. Друзья не хотели волновать старого музыканта до конца передачи, но когда он шел в антракте на подиум, репродуктор в коридоре сообщил о событиях в Италии. Тосканини облегченно вздохнул. «Наконец-то!..» — проговорил он, поправил галстук и с большим воодушевлением продолжал концерт.

Спустя два года (28 апреля 1945 г.) при сходных обстоятельствах Тосканини узнал о казни партизанами Бенито Муссолини. Дирижер услышал это сообщение также по радио, в перерыве концерта. «Теперь мы должны играть хорошо!» — сказал Тосканини и направился в зал. Он закончил вечер увертюрой к опере «Вильгельм Телль», оказавшейся в репертуаре оркестра.

Артуро Тосканини ждали на родине. В первый же день, когда рухнул фашистский режим (25 июля 1943 г.), в Милане на стенах полуразрушенного театра «Ла Скала» появились плакаты, написанные от руки: «Да здравствует Тосканини!», «Пусть вернется Тосканини!» Но вскоре немецкие войска оккупировали север Италии. Освобождение от гитлеровцов пришло почти через два года в результате всенародного восстания, возглавленного коммунистами (25 апреля 1945 г.). Маэстро решил не возвращаться на родину, пока последний король не покинет страну. Он приехал в Италию в апреле 1946 года, накануне всенародного референдума, который всеобщим голосованием окончательно решил вопрос о провозглашении республики. Дирижеру было уже 79 лет. Его встретили на вокзале в Милане аплодисментами. С волнением остановился он возле театра, который уже сумел принять свой прежний облик.

Оговорив у себя дома с руководителями «Ла Скала» все, что нужно было доделать перед открытием (дирижер потребовал, в частности, вернуть всех музыкантов, уволенных фашистами по политическим или расовым причинам), Тосканини однажды днем незаметно пришел в театр. Никто не обратил внимания на невысокого седого человека в скромном черном костюме. Через небольшую боковую дверь он вошел в темный зрительный зал. Старик встал в центре партера и хлопнул несколько раз в ладоши, чтобы проверить акустику. В этот момент в зале неожиданно вспыхнул свет. Руководители театра утверждали, что это была чистая случайность: электрики решили проверить главный пульт. Зажглись софиты на сцене, бра в ложах и проходах, вспыхнула огромная люстра на потолке. Празднично засверкала свежая позолота, запылал красный бархат занавеса. Ошеломленный таким приветствием, Тосканини поднялся на сцену и тихо произнес: «Это все еще „Ла Скала"».

Репетиции начались 3 мая. Музыканты, хорошо знавшие маэстро по прежним выступлениям, обнаружили, что требовательность его с возрастом не уменьшилась. Он попрежнему предъявлял к оркестру жесткие требования, добиваясь слитности, согласованности и тонкости в нюансах.

11 мая 1946 года состоялось торжественное открытие «Ла Скала». Зал переполнили поклонники театра. Часть

из них недавно вернулась из фашистских концлагерей. В бывшей королевской ложе по просьбе дирижера заняли места старые музыканты из «Дома Верди». Среди них был профессор Витторио Аскьери, товарищ Тосканини по Пармской консерватории. За сценой поставили несколько десятков стульев для рабочих и обслуживающего персонала театра. Они сидели за толстым задником и могли только слышать, что происходит на сцене. Вокруг театра собрались толпы людей, которым не удалось попасть в зал. Они слушали концерт по радио целыми семьями, с детьми и стариками. Мэр Милана хотел было произнести речь, но Тосканини воспротивился. «Неужели вы не понимаете, что музыка «Набукко» скажет гораздо больше любого выступления,— сказал дирижер.— Момент будет более торжественным, если «Ла Скала» откроется так, словно ничего не было». Мэр обиделся и в театр не приехал.

Начался вечер ровно в 21 час и закончился в 23.45. Первые аплодисменты были адресованы великолепной люстре, сверкавшей тысячами огней. Она была символом возрождения театра. Когда Тосканини появился на сцене с трехцветной дирижерской палочкой в руках, его встретили овацией. Маэстро дал вступление, и возникли торжественные аккорды молитвы из «Моисея» Россини. Когда же зазвучал хор из «Набукко» Верди, все как один встали. Он воспринимался как гимн борьбы. Верди стал героем вечера. В первом отделении были исполнены увертюра к «Сицилийской вечерне» и Te Deum. Исполнялись также сцены из «Вильгельма Телля» Россини. «Когда зрители смогли нарушить молчание,— писала в своем отчете об этом памятном спектакле газета «Коррьере делла сера»,— они бесконечно аплодировали после каждого произведения. Тосканини, словно помолодевший, стройный неутомимый, отвечал дружескими жестами и показывал на коллег на сцене, которых было более трехсот». В концертном исполнении прозвучали интермеццо и III акт оперы Пуччини «Манон» и Пролог к «Мефистофелю» Бойто. В исполнении участвовали Мафальда Фаверо, Рената Тебальди, Иоланда Гардино, Джованни Малипьеро, Джузеппе Несси, Мариано Стабиле, Карло Форти, Танкреди Пазеро.

Открытие «Ла Скала» превратилось в национальное событие. После концерта Артуро Тосканини ожидали на

праздничном банкете, но дирижер незаметно покинул театр: он не мог после такого творческого подъема заниматься пустой болтовней в светском обществе, которое, по его мнению, «не поняло уроков прошедших лет».

Тосканини провел в «Ла Скала» еще шесть концертов (с 14 мая по 26 июня), в которые включил никогда не исполнявшиеся в Италии увертюру к опере Кабалевского «Кола Брюньон» и Первую симфонию Шостаковича, а также произведения Вагнера, Брамса, Моцарта, Бетховена, Гершвина, Дебюсси, Рихарда Штрауса. Миланскую программу дирижер повторил в Люцерне (5 и 7 июля 1946 года). Но запланированные концерты в Лондоне и Париже он отменил, узнав, что Англия и Франция изменили итало-французскую границу в ущерб Италии. «Мы хотели выразить французскому народу нашу дружбу,— телефонировал Тосканини директору Театра на Елисейских полях,— но вы должны понять состояние моей души, которая слишком омрачена сейчас, чтобы я мог приехать в подобных обстоятельствах в Париж».

Предполагали, что Тосканини возглавит театр «Ла Скала», но он был связан контрактами с оркестром НБК, который без него не функционировал, и 20 августа 1946 года дирижер вылетел из Женевы в Нью-Йорк. Своим преемником в «Ла Скала» он оставил дирижера Туллио Серафина.

В Америке Тосканини наряду с симфоническими программами регулярно исполнял на радио оперы (одну-две в сезон). Он подготовил «Фиделио», «Орфея», «Богему», «Травиату», «Риголетто», «Аиду», «Отелло», «Фальстафа», «Бал-маскарад» и др. Концертное исполнение опер позволило ему еще больше внимания обратить на музыкальную интерпретацию, на подготовку певцов. Он заставлял их выражать в пении малейшие оттенки чувства, раскрывать душу своего героя. Результаты поражали не только слушателей, но и самих исполнителей. Сопрано Эрва Нелли, певшая Дездемону в «Отелло», прослушав спустя два года запись, сказала: «Не понимаю, как мне удалось так спеть! Должно быть, он меня загипнотизировал!»

Тосканини снова дирижировал в «Ла Скала» в 1948 году. Он принял участие в вечере памяти Арриго Бойто (10 июня 1948 года исполнилось 30 лет со дня его смерти). Были исполнены Пролог и III акт «Мефистофеля» и два

последних действия «Нерона» (в декорациях и костюмах). Так спустя четверть века посмертное произведение Бойто вновь ожило на сцене миланского театра. Под знаком этого события прошел для Тосканини весь 1948 год. С тех пор великий дирижер почти каждый год приезжал в Италию, чтобы дирижировать концертами и спектаклями в «Ла Скала».

Поистине творческим подвигом Тосканини было шестинедельное тихоокеанское турне с оркестром НБК весной 1950 года. 84-летний дирижер пересек Соединенные Штаты, проехав с музыкантами в специальном поезде 14 тысяч километров по 24 штатам. В 20 городах давал концерты этот «путешествующий фестиваль». Цели турне чисто коммерческие и рекламные. Оркестр радио был «призраком» — он звучал только в эфире и для нескольких сотен приглашенных в студию. Руководители НБК хотели показать зрителям живой оркестр и доказать, что он ничуть не хуже прославленных коллективов Бостона и Филадельфии. Не без некоторого огорчения согласился Тосканини на это турне, но в конце концов оно увлекло его творчески. Все газеты отмечали, что концерты под управлением Тосканини «всюду производили фурор». В 11 городах мэры объявляли день концерта «Днем Тосканини», а в Балтиморе его машину снабдили особой сиреной, предназначенной для президента США. Когда он проезжал по улице, все движение останавливалось. «С очень большой осторожностью я решился на это турне,— сказал Тосканини на заключительном банкете.— Я почти не верю, что оно завершено. Это чудо!»

Осенью 1952 года дирижер провел цикл концертов на английском фестивале в Лондоне. Пресса снова подчеркивала невероятный успех. Билеты распределялись по жребию. Выразить свое восхищение дирижером пришли Чарли Чаплин, Лоуренс Оливье и Вивьен Ли.

Слава Артуро Тосканини достигла зенита. Президент Италии телеграфировал ему в Нью-Йорк о решении правительства назначить маэстро пожизненно сенатором (Тосканини вежливо отказался от этой почести). В театре «Метрополитен» установили бюст дирижера. Парма приобрела дом, где он родился, чтобы открыть в нем музей Тосканини.

Казалось, творческие силы музыканта неисчерпаемы. Но болезнь, которая в прежние годы напоминала о себе

4 Заказ № 1602

редко, заметно активизировалась. Все сильнее и сильнее стала болеть правая рука. Появились обмороки. Начала слабеть феноменальная память. Глаза слепли. Ухудшился слух. Но 85-летний дирижер не хотел сдаваться. В 1953—1954 годах он выступил в студии НБК 11 раз. Помимо симфонических концертов, он продолжал работать над операми.

В конце января 1954 года Тосканини дважды дирижировал вновь поставленной (в концертном исполнении) оперой Верди «Бал-маскарад». По отзывам критиков, опера была исполнена «с энергией поистине электрической». Никогда еще титаническая сила этого несравненного артиста, которому исполнилось 87 лет, не воздействовала столь незабываемо. Под его властной палочкой партитура Верди словно оживала заново. Певцы, боготворя дирижера, отвечали на все его сверхчеловеческие требования. «Это моя последняя опера, которой я дирижирую,— сказал Тосканини.— Но это и первая опера в моей жизни: я услышал ее на галерее театра в Парме четырехлетним мальчиком». Опера записана на пластинки. По исполнению она стоит в одном ряду с двумя другими шедеврами Тосканини, дошедшими до нас в записи,— с «Отелло» и «Фальстафом».

Однако вскоре дирижер вынужден будет дать свой прощальный концерт. Руководство НБК давно уже хотело распустить оркестр, так как с появлением телевидения он стал нерентабельным. Маэстро знал о планах дирекции и отлично понимал последствия такого шага: до конца своей жизни подобного оркестра ему больше не создать. Дирижер сделал расчетливый ход. Он написал директору НБК Давиду Сарнову письмо с просьбой об отставке, надеясь, что его будут упрашивать остаться и таким образом удастся сохранить оркестр. Но Сарнов, вежливо поблагодарив маэстро за прошлые заслуги, охотно удовлетворил его просьбу.

Ответ дирекции НБК лежал на столе Тосканини, когда он 4 апреля 1954 года в последний раз встал за дирижерский пульт в Карнеги-холл. Прощальный концерт Артуро Тосканини — одна из самых драматических страниц в истории музыки. В течение двух часов маэстро дирижировал своим собственным реквиемом. Оркестранты не знали о письме, но они заметили что-то необычное в поведении дирижера. Он словно отсутствовал, на-

столько отрешенным был его взгляд и автоматическими движения. Программа состояла целиком из произведений Вагнера. Во время исполнения увертюры к «Тангейзеру» дирижер вдруг пошатнулся и схватился за пульт. Почувствовав неладное, первый виолончелист встал и отбил такт до конца произведения. Нечеловеческим усилием воли Тосканини взял себя в руки и продолжал концерт. Он дал вступление к увертюре из «Мейстерзингеров». Неожиданно дирижер потерял темп. Это было неслыханно! Едва прозвучал последний аккорд, Тосканини положил палочку на пульт и покинул зал. Ни с кем не попрощавшись, он уехал в Италию.

Разлученный с оркестром, Тосканини не мог жить вне музыки. Он посещал репетиции в «Ла Скала», давал советы, следил за поисками нового. Часто бывал на спектаклях. Миланцы встречали его появление в ложе долгими аплодисментами. Мэр города вручил Тосканини золотую медаль почетного гражданина Милана.

Тосканини чувствовал себя настолько хорошо, что, несмотря на только что перенесенное воспаление легких, принялся за работу над «Фальстафом», которым предполагал открыть в 1955 году филиал театра «Пиккола Скала». Опять (в который раз!) он тщательно изучал партитуру оперы, отыскивая новые, никем еще не замеченные нюансы. Ставил спектакль Лукино Висконти. Тосканини понимал, что время внесло коррективы в постановочный стиль. «Вы молоды,— говорил он режиссеру.— Придумайте что-нибудь красивое и новое в декорациях и мизансценах. Я уже стар: вижу все в прежней манере».

Тосканини не удалось осуществить этот последний свой спектакль. Новый приступ болезни заставил его отказаться от активной деятельности. И все же маэстро продолжал бороться. Он принялся за пересмотр и улучшение своих записей. Для этой цели весной 1955 года он вернулся в Америку, где на его вилле Ривердейл (близ Нью-Йорка) была оборудована лаборатория перезаписи. Руководил ею сын Тосканини — Вальтер. Сидя в кресле, Тосканини через специальную систему репродукторов и микрофонов следил за ювелирной работой над старыми записями: вырезались посторонние шумы, кашель, треск, сличались различные варианты, отбирались лучшие, соединялись воедино и т. д. и т. д.

Тосканини жил уединенно, весь поглощенный созданием «полного собрания» своих записей. Почти никого не принимал. Исключение делал только для немногих. В 1955 году на гастроли в Соединенные Штаты приехали советские музыканты. Среди них был выдающийся пианист Эмиль Гилельс. Он вспоминает: «Поистине незабываемой была встреча с великим итальянским дирижером Артуро Тосканини... Вместе с В. Горовицем и его женой (дочерью А. Тосканини) мы отправились из Нью-Йорка в загородную резиденцию Артуро Тосканини. Наша машина влилась в бесконечный поток одностороннего движения. Впереди море красных огоньков движущихся машин. Справа Манхэттен с небоскребами. Но вот машина свернула с магистрали, и вскоре мы въехали в сад, окружающий маленький замок, в котором живет Тосканини. Машина остановилась перед черной решетчатой дверью. Выходим в сад. Близко река Гудзон. Запах хвои. Идем в дом мимо огромных клеток, из которых доносится немолчное щебетанье птиц. В гостиной навстречу нам выходит Тосканини в черном сюртуке с высоким воротником. Он небольшого роста. Неожиданно молодое лицо. Из-под густых бровей светятся утомленные, но живые глаза. Тосканини встретил нас очень приветливо. Начался разговор (правда, он был усложнен необходимостью тройного перевода: с итальянского на английский, затем на русский и наоборот).

Тосканини ждал нашего прихода, чтобы вместе послушать одну из своих любимых записей — Седьмую симфонию Д. Шостаковича.

— Я исполнял ее в 1942 году,— сказал маэстро,— впервые в Соединенных Штатах...

Раздались первые звуки симфонии — и Тосканини весь ушел в музыку. Он словно дирижировал невидимым оркестром, легким движением пальцев указывая вступление отдельных групп, даже поворачиваясь в сторону вступающих инструментов. Лицо его выражало волнение. Потом он сказал по поводу одной из тем симфонии:

— Это скорбный плач русской женщины о погибших сыновьях.

После того как мы кончили слушать музыку, Тосканини много говорил о таланте Д. Шостаковича. Он с гордостью показал нам хранящийся у него старый журнал с портретом Д. Шостаковича и выразил искреннее сожа-

ление, что не мог в свое время приехать в Советский Союз. Он очень высоко ценит творчество советских композиторов, знает советских исполнителей».

Несмотря на свою болезнь, на преклонные годы, Артуро Тосканини по-прежнему жил музыкой. Он опасался только одного: не дожить до 88 лет, то есть до возраста Верди. Когда умирал великий композитор, миланцы устлали соломой улицы вокруг отеля, где лежал больной, чтобы проезжающие экипажи не производили шума. О покое Артуро Тосканини позаботилась сама природа. Когда дирижер был при смерти, снег густым ковром покрыл дорожки вокруг его виллы. Агония продолжалась 16 дней — с самого первого дня нового, 1957 года. Он переносил муки гордо, не желая ни перед кем обнаруживать свою слабость. Даже сиделка не допускалась в его комнату. Старого маэстро окружали только самые близкие родные (дети, внучки и преданный секретарь Анита Коломбо). Он умер во сне в 8 часов 40 минут 16 января 1957 года. Смерть была мгновенной — от апоплексического удара.

В 10 часов 07 минут американское радио сообщило: «Артуро Тосканини, один из бессмертных нашего времени, скончался сегодня утром на своей вилле в Ривердейл, близ Нью-Йорка». Это известие сразу же облетело весь мир. В «Ла Скала» на три дня был объявлен траур. В газетах многих стран появились некрологи. В «Советской культуре» от 19 января 1957 года профессор Александр Борисович Гольденвейзер писал: «Умер Тосканини. Это был один из величайших дирижеров всех времен. В его исполнении сочетались два ценных качества, редко присущие одному и тому же исполнителю: подлинный, яркий артистический темперамент и непогрешимое чувство меры... Исполнение Тосканини отличалось той благородной простотой, которая является свойством только гениальных художников. Его техническое мастерство было беспредельно... До глубочайшей старости Тосканини сохранил совершенство и юношескую свежесть своего чудесного таланта. Имя Тосканини навсегда останется одним из величайших среди имен мировых дирижеров».

Через месяц прах Тосканини был перевезен в Италию, в Милан. Более 40 тысяч человек прошло перед гробом, установленным в «Ла Скала». Оркестр и хор

театра под управлением Виктора Де Сабата исполнили Траурный марш из Героической симфонии Бетховена и финал Реквиема Верди. А когда траурная процессия двинулась к кладбищу, над городом, как и на похоронах Джузеппе Верди более полувека назад, полетела мелодия гимна: «Лети же, мысль, на крыльях золотых...» Так Италия прощалась с другим своим гением, чья жизнь и творчество были удивительно схожи с судьбой Верди. Оба они беспредельно служили музыке, стремясь к совершенству, а в борьбе художника за совершенство, по словам Стефана Цвейга, нет конца, а есть одно непрерывное начало...

Филиппо Сакки

ТОСКАНИНИ, ИЛИ ЦЕЛЫЙ ВЕК МУЗЫКИ

(Главы из книги)

В МУЗЫКАЛЬНОМ УЛЬЕ

Пармская консерватория помещается в бывшем монастыре кармелитов. Группа зданий примыкает к запруде на реке. Внутри два монастырских двора. Один, очень просторный и красивый, окаймлен лоджиями с круглыми арками; ровно и симметрично, словно соты в улье, расположены здесь кельи монахов. Любопытно, что эти каморки, предназначенные для молитв и созерцания, великолепно подходят для консерваторских занятий. Только в каждой келье живет теперь не монах, а какой-нибудь инструмент. И сейчас, если жарким летним утром в часы занятий вы встанете посреди двора и поднимете голову, глядя на изгибы устремленных к небу красных арок, то услышите еле различимый шелест звуков, словно гудение какого-то таинственного улья...

Вот сюда-то в тот далекий октябрьский день 1876 года и пришел мальчик по имени Артуро Тосканини. Ему суждено было стать самой трудолюбивой и самой упорной рабочей пчелкой, какие только были в этом музыкальном улье.

Филиппо Сакки (род. в 1887 г.), итальянский писатель и музыковед, в год смерти Тосканини выпустил в Нью-Йорке книгу «Волшебная палочка», посвященную великому дирижеру. Через три года в издательстве Лонганези она вышла на итальянском языке под названием «Тосканини, или Целый век музыки». В предисловии к книге говорится: «Филиппо Сакки по сравнению с другими биографами Тосканини, особенно американскими, обладает большим преимуществом: он сумел постичь то неуловимое итальянское, местное, что делает из великого музыканта со всеми его достоинствами и слабостями человека, ушедшего, подобно Верди, в самую глубину нашей жизни, цепкими корнями связанного с нашими нравами и обычаями, с историей и страстями своего времени».

Наибольший интерес представляют главы II и IV, рассказывающие о годах учебы Тосканини и его дирижерском дебюте.

Чтобы мальчика приняли на бесплатный пансион в интернат, ему нужно было пройти экзамен. В семье сохранилась версия, никем, правда, не проверенная, будто Артуро при поступлении пришлось трудно: к нему враждебно отнесся директор Джусто Даччи, давно уже из-за политических разногласий имевший зуб на Клаудио Тосканини — отца будущего дирижера. Так или иначе, мальчика приняли и определили в класс виолончели к Леандро Карини.

Карини не славился как выдающийся виолончелист, но он был замечательным педагогом и прекрасным человеком. И ученики любили его, несмотря на подзатыльники, которыми он порой награждал их. У Карини было доброе, красивое, открытое лицо. У него была привычка ходить вечерами по Парме мимо домов своих любимых учеников и подслушивать в тишине пустынных улиц, как те готовят уроки.

Класс виолончели маэстро Карини находился в монастырском дворе на втором этаже, в помещении № 27. Здесь когда-то учились выдающиеся виолончелисты Феррари, Кьеричи, дель Кампо, Дилетти. Расписание занятий было такое же, как и в других учебных заведениях. В семь часов утра подъем, затем молитва и легкий завтрак — кофе с молоком. Занятия начинались в восемь часов. В полдень ученики возвращались из классов в интернат, который был на последнем этаже во флигеле, между большим двором и Борго дель Кармине. Второй завтрак, после чего наступала большая перемена. В два часа снова занятия, теперь уже по сольфеджио: ре-е, фа-а, ми, ля-я... «Школа Кваренги» — первое упражнение, второе, третье... legato, staccato, legato, staccato... и так далее. В конце первого года обучения в табеле Артуро Тосканини стояло: виолончель — 21 из 30 баллов. Он еще не был первым учеником в классе.

Ему было одиннадцать лет, когда умерла его сестра Нарчиза. Ей исполнилось девять лет. Незадолго до трагедии в семье Тосканини родилась еще одна девочка — Зина. Но она была слишком маленькой. А с Нарчизой прошло все детство: они с Артуро были самыми близкими друзьями. Потеря сестры была первым настоящим горем в жизни мальчика и тяжелым ударом для его родителей.

В дом Тосканини это несчастье пришло, словно дождь

на политую землю — будто мало было в этом доме тягот и лишений. Отец, Клаудио, был портным, считался лучшим закройщиком в Парме: мог сшить костюм без единой примерки, и тот сидел на вас, словно вы носили его всю жизнь. Он завел было небольшую мастерскую, в которой работали подручный и две девушки-швеи, но забросил ее, почти не бывал там. Целый день он сидел в кафе или играл в карты и на бильярде. А если не играл, то, как настоящий житель Пармы, спорил. Спорил, понятное дело, о политике и о Гарибальди. Клаудио обожал Гарибальди. Всю жизнь он носил красную рубашку, красный галстук и даже красные чулки. Как рыцари средневековья бродили по свету в поисках того, кто посмел бы оскорбить короля или даму сердца, так и Клаудио Тосканини с утра до ночи блуждал по Парме, отыскивая, кто рискнул бы сказать хоть что-нибудь плохое о Гарибальди. А когда он защищал своего кумира, то забывал все на свете. Домашние рассказывали, что однажды он вышел купить шелку и исчез. Вернулся домой только через два дня, без пиджака, но с отрезом шелка. Очень возможно, что Клаудио — рыцарь Гарибальди — в эти два дня передрался на дуэлях со всеми своими недругами.

Нетрудно догадаться, что в подобной ситуации швейная мастерская не процветала. Сколько раз, бывало, по субботам допоздна ждали хозяина, который должен был принести наконец жалованье. Но он так и не приходил. Расходились ворча, с пустыми руками. Ждала мужа и Паола, ждала денег на каждодневные расходы. Да, нелегка была жизнь Паолы Монтани. И все же она никогда не позволяла себе жаловаться. Она была слишком горда. Даже родственники никогда не знали о ее затруднениях. Детям, когда те были в гостях у бабушек и дедушек, она запрещала говорить, что они голодные.

...В консерватории между тем солнце продолжало совершать свой круговорот по монастырскому двору, а в классах-каморках непрестанно звучали гаммы, аккорды, модуляции, сольфеджио.

В конце второго года в табеле ученика Артуро Тосканини отметка по виолончели была уже не 21 (из 30 баллов), а 27. Жизнь в интернате была в общем мирной, почти домашней. В интернате жило около сорока мальчиков. Пища была неплохой, но жидковатой и однообраз-

ной, как в сиротском приюте. Так ведь оно и было: кухня готовила не только для маленьких музыкантов, но и для подкидышей; им еще со времен королевы Марии Луизы была отведена самая дальняя часть монастыря и пеклась о них «Администрация богаделен».

Раз в неделю, в воскресенье, между 11 и 12 часами дня родители могли навещать своих детей. Этот час был самым мрачным временем для маленького Артуро, потому что к нему никогда не приходила его мать. Бывали только тетушки — Чезира и Эрнестина. Всякий раз, когда час свидания кончался, Артуро видел, какими радостными возвращаются его товарищи, и с горечью спрашивал себя, почему же не приходит к нему мать. Разумеется, он не подозревал истинной причины. Спустя много лет Паола призналась, в чем было дело: она не хотела стеснять сына, показываясь в интернате в своей бедной одежде, она боялась выглядеть там хуже других...

В старших классах Артуро продавал иногда товарищам свою порцию вина, чтобы купить себе ноты. Из вырученных денег он никогда не забывал оставить несколько сольдо — на карамель сестрам Аде и Зине.

У каждого мальчишки есть свое любимое занятие: одни увлекаются футболом, другие — игрой на барабане... У Артуро была одна преобладающая пружина его призвания: врожденная органическая потребность дирижировать. У него обнаружилась только одна страсть — больше всего он любил усаживать своих товарищей вместе и заставлять их играть. А заставить их играть не всегда было просто: школьники от природы питают неприязнь ко всему, что полагается делать по обязанности. Вдобавок заниматься этим Артуро приходилось почти тайком: в каникулы или в часы, свободные от уроков. Потому что одним из педагогических пунктиков директора Джусто Даччи было непреложное правило: ученики ни в коем случае не должны заниматься музыкой без присмотра преподавателя, иначе они себя погубят. Но Артуро не так-то просто было сломить. Целыми днями он уговаривал своих товарищей, что всем им совершенно необходимо совместно исполнять какие-либо музыкальные произведения. Это им так так же жизненно необходимо, важно, как еда и сон. Он убеждал их с такой настойчивостью, что в конце концов ребята уступали, лишь бы он отстал. Понятно, что обо всем необходимом для таких

ансамблей Артуро заботился сам. В свободное время он инструментовал музыку и корпел над нотной бумагой, расписывая партии для тех немногих инструментов, которыми располагал; порой, когда не было нотной бумаги, даже сам разлиновывал ее. В этом увлечении, которое можно было бы принять за ребяческую забаву, уже проявился весь будущий Артуро Тосканини: полная отдача музыке, невероятное упорство в работе, огромная сила убеждения и умение подчинить себе. Его власть, его авторитет укрощали даже самых строптивых однокашников. Товарищи прозвали его Гением. Прозвище было дано, конечно, в шутку, но Артуро всякий раз, когда слышал его, задыхался от гнева. Избавиться от него ему так и не удалось до окончания школы. Не смог он отделаться и от другого прозвища — Форбзон (Большие Ножницы). Он был крайне нетерпимым и взыскательным и, если ему что-нибудь не нравилось, осуждал так безжалостно и твердо, словно отрезал раз и навсегда.

Уже тогда проявляются у него черты, которые в той или иной степени останутся на всю жизнь. Мальчиком он был поразительно аккуратен; сохранит он, например, привычку самому чистить свою одежду и обувь. Однажды произошел такой трагикомический эпизод. По утрам ребята чистили башмаки у небольшой скамеечки в коридоре интерната, где лежали щетки и вакса. Утром Артуро немного повздорил с одним мальчиком по фамилии Растелли; тот был драчуном и пустил в ход щетку. Удар пришелся по голове, выступила кровь. Артуро смыл ее, и никто не придал этому случаю большого значения. Но на другой день у Артуро поднялась температура. Пришел школьный врач, осмотрел его и на всякий случай прописал касторку. Доктор уже собирался уходить, как вдруг заметил на голове мальчика след от удара. Он спросил, откуда это, но Артуро ответил уклончиво, и врач, решив, что тут что-то неладно, немедленно доложил обо всем директору Даччи. Позвали Артуро. Состоялся обычный в таких случаях допрос. Светлая борода Даччи никогда не была столь торжественной, а золотые очки ни разу еще не блестели так ослепительно и строго. Артуро сочинил какую-то историю о том, как ударился об угол, но строгий судья засыпал его вопросами, точными и конкретными. Тогда мальчик внезапно рассердился, опустил свой упрямый, выпуклый, как у бычка, лоб и умолк. Громо-

вой голос директора звучал, словно глас Рамфиса: «Или ты мне ответишь, или я посажу тебя в карцер и не выпущу до тех пор, пока не расскажешь правды!» Карцером называлась (должно быть, еще со времен монахов-кармелитов) небольшая каморка на первом этаже, куда сажали провинившихся ребят. Это было самое строгое наказание.

Артуро молчал. Все угрозы были напрасны. «Великий судья» произнес приговор, и Артуро посадили в карцер на хлеб и воду. Но он продолжал упорно хранить молчание. Прошло два дня, три... прошло пять дней, и поскольку по-прежнему невозможно было вытащить из него ни полслова, начальству пришлось освободить Артуро и вернуть в интернат.

Прозвище Гений звучало особенно справедливо в последние годы учебы, когда начались занятия композицией. Первые работы Артуро по композиции, как и следовало ожидать, были чисто ученическими, подражательными. И все же даже эти сочинения отличаются от работ других чистотой построения и уверенностью. Одно из них написано в 1883—1884 годах, объем его — 77 страниц. Произведение это, светлое, мелодичное, навеянное музыкой Мендельсона, бесспорно показывает руку мастера. Такова же и другая работа, написанная в то же время и по мелодии слегка напоминающая Шумана...

С этими работами и явился Артуро Тосканини на заключительный экзамен. Он получил диплом «выдающегося ученика» и следующие оценки: виолончель — 160 баллов из 160 и «высшие похвалы», композиция — 50 баллов из 50 и также «высшие похвалы». Отзыв о Тосканини заканчивается подписью Джусто Даччи — красивым росчерком с пышным и длинным завитком внизу.

ПЕРВЫЕ ЛАВРОВЫЕ ВЕНКИ

Когда Артуро Тосканини покидал родную Парму, захватив свою виолончель и полотняный чемоданчик, семья его уже давно переехала в Геную.

Как и все подающие надежды молодые люди из Пармы, Артуро Тосканини уезжал с контрактом в кармане: он должен был в течение сезона играть вторую виолончель в итальянской опере в Бразилии.

В те времена молодые страны Южной Америки, придя в себя после войн и перипетий раннего периода своей истории и сделавшись внезапно богатыми, со все растущей жадностью набросились на блага цивилизации и культуры: они потребовали итальянскую оперу, испанскую оперетту и французские картины. А так как они платили щедро, и монеты их были обеспечены золотом больше, чем итальянские, то бесчисленные драматические и оперные труппы переезжали океан, чтобы провести сезон в Рио-де-Жанейро, в Монтевидео, в Буэнос-Айресе — новых столицах, которые поражали своими огромными помпезными площадями и километровыми проспектами, выросшими на тех местах, где еще вчера были болота и густые леса.

Итальянскую труппу, куда пригласили Тосканини, ангажировал импресарио Клаудио Росси на средства некоего Леопольда Мигеса, который имел слабость считать себя «o mais distincto conductor brasileiro» (самым выдающимся бразильским дирижером — *исп.*). Его заместителем и вторым дирижером стал итальянец Карло Суперти из Пьяченцы. Тосканини был не единственным жителем Пармы в этой труппе. Вместе с ним приехали его товарищ по консерватории Ферруччо Кателлани, скрипач, сделавший потом блестящую карьеру, и несколько хористов и хористок.

Это была эпоха великой трансатлантической миграции. Италия в те годы, едва объединившись, сразу же прикинула, сколько в семье ртов и сколько нужно ложек. Итальянцы быстро поняли, что придется потуже затянуть пояс. Поэтому часть из них, наиболее терпеливых и совершенно отчаявшихся (что одно и то же), решили: «Хорошо, мы уедем». И уехали в Америку. (Говоря по правде, хлеба хватило бы всем, если бы самые ловкие и хитрые его не припрятали.) Так началась итальянская миграция в Южную Америку; эта черная нить, безымянная и бесконечная, как поток муравьев, в течение полувека пересекала океан, пока первая мировая война резко не оборвала ее. Эмигрировали большей частью крестьяне, потому что деревня в ту пору была самой перенаселенной и бедной. Де Амичис, знаменитый итальянский писатель, путешествовавший в 1888 году, вспоминает, что, когда он переплывал океан, встретил на борту корабля крестьян из Альбы и Алессандрии, которые ездили

в Аргентину только на жатву, то есть плыли пятьдесят дней, чтобы проработать сорок дней и привезти домой всего триста лир!..

Молодой человек с виолончелью и полотняным чемоданчиком тоже был по-своему эмигрантом. После тридцатидневного путешествия на пароходе он попал в Южную Америку. С Тосканини и его товарищами произошло то же самое, что и со всеми его соотечественниками, пересекшими океан. Южная Америка была пышной, была огромной, была богатой, но при первом же столкновении с ней рассеивались всякие иллюзии.

Прежде всего стало ясно, что бравый Мигес оказался скотиной. Такие вещи любой оркестр понимает сразу. Дирижер мог втереть очки самому важному начальству, импресарио, критикам, даже публике, но он никогда не сумеет обмануть оркестр. После первых же шестидесяти тактов все — от первой скрипки и до последней, от арфистки до ударника, — ни слова не говоря, даже не глядя в глаза друг другу, осудили его с холодным презрением...

Оркестр по своему характеру напоминает школьников: тот же дух отрицания, то же подсознательное чувство сплоченности, та же неудержимая потребность к шуткам и дерзким выходкам. Положение непринятого дирижера становится таким же сложным, как положение школьного учителя, который показался ребятам сухарем и не сумел завоевать авторитет. Начинается своего рода холодная война между подиумом и пюпитрами. Создается напряженное положение, которое время от времени прерывается сухим постукиванием палочки, мрачным и повелительным возгласом: «Сначала!», приглушенным ворчанием оркестрантов, демонстративным кашлем. Разумеется, в тайный союз с оркестром вступают примадонны, тенора и баритоны. И вскоре все разваливается. Все делают, что хотят, репетиции начинаются с опозданием на полчаса, рождается дух соперничества, возникают группы обиженных — все это, естественно, болезненно сказывается на дисциплине в театре, а следовательно, и на качестве спектаклей.

Подобное и началось в труппе Мигеса сразу же после первых недель сезона в Сан-Паулу. Положение осложнялось ссорой между Мигесом и Суперти. Видя, что дело идет к краху, а Мигес обнаруживает полную несостоятельность, Суперти пытался взять дело в свои руки, то

есть вмешаться в управление труппой. Мигес, ревниво охраняя свои привилегии, не сдавался. Труппа, которая терпеть не могла Мигеса, приняла, конечно, сторону Суперти: он не был гением, но имел опыт и был соотечественником.

Так продолжалось до тех пор, пока не переехали в Рио. Тут нарыв наконец прорвался. Едва высадившись в Рио, труппа узнала, что ей не выплатят деньги за весь квартал. Можете представить себе, какая была атмосфера в тот вечер, когда давался «Фауст». Дирижировал, разумеется, Мигес, но еще более путанно, чем обычно, — настолько, что в III акте, когда нужно было соединить звучание всего оркестра с духовым на сцене, он совершенно потерял контроль над музыкантами, и все разладилось. Возмущению певцов и оркестрантов не было предела. Этот несчастный вечер довершил все.

Мигес родился в Рио, слыл местной знаменитостью и пользовался дружеской поддержкой земляков. Он решился на отчаянный шаг, делая ставку на патриотические чувства. Мигес послал в газеты открытое письмо, в котором сообщал, что отказывается от руководства труппой. Эта труппа, писал Мигес, не отвечает его требованиям: она весьма посредственна и не заслуживает чести играть на сцене такого знаменитого театра, как театр «Империале» в Рио-де-Жанейро. Кроме того, он вынужден покинуть свое место в результате несправедливого, враждебного и предвзятого отношения к нему: видимо, шовинистически настроенная труппа не хочет подчиняться бразильскому дирижеру. В письме был обвинен и Суперти, который якобы возбуждал все эти интриги в расчете занять место главного дирижера. Можно представить себе, какой шум вызвало в городе это письмо. Для Суперти и его товарищей дела складывались плохо.

На предстоящий спектакль «Аида» все билеты были проданы. Отменить его значило обречь труппу на черные дни: она и так уже не получила жалованье за три месяца. Кроме того, это значило также попасть в кабалу, поскольку заключены контракты с управлением театра, с поставщиками и так далее и так далее. А как возвратиться домой? Решили что надо сделать вид, будто ничего не произошло: спектакль должен состояться.

В назначенный час импресарио Росси вышел на сцену, чтобы предупредить публику о болезни Мигеса. Тотчас

же из зрительного зала раздались крики: «Это неправда! Неправда!» В атмосфере надвигающейся бури, весь сжавшийся в комок, но внешне спокойный, на подиум поднялся Суперти. Зрители, словно подброшенные вверх пружиной, вскочили со своих мест, неистово крича: «Долой итальянцев! Да здравствует Бразилия!» Публика из первых рядов бросилась на несчастного Суперти и поволокла его к выходным дверям. Оркестранты не знали, что предпринять. Двое или трое из них побежали на сцену, чтобы посоветоваться с артистами. За опущенным занавесом — напуганные и растерянные — великие жрецы, воины и эфиопские рабы спорили, лихорадочно ища выхода из создавшегося положения. И вдруг кто-то произнес: «Тосканини».

...Обычно все, кто вспоминает этот эпизод в Рио, стараются изобразить его как своего рода дар судьбы. Мы сто раз встречали в романах и видели в фильмах подобную ситуацию: внезапная победа таланта, эффектный взлет от неизвестности к славе. Она так затерта, что мы уже не верим в подобные чудеса. Хотя всякий раз, когда это действительно случается, мы радуемся; нам просто необходимо верить в справедливость...

И на этот раз все происходило, как в фильме с прихотливыми поворотами судьбы. Но на самом деле «случайность» была давно подготовлена. И если в трудный момент все обратились именно к Тосканини, это было вызвано тем, что товарищи увидели в нем единственного человека, который может их выручить. Они знали, что объединить совершенно растерявшуюся труппу и провести спектакль перед враждебно настроенной публикой можно только при одном условии — необходимо владеть партитурой от первой до последней ноты. И они абсолютно уверены, что Тосканини знает «Аиду» наизусть. Да, да, буквально наизусть!

Еще во время бесконечного странствия по океану, когда его спутники проводили дни на палубе, покуривая трубки и до одури играя в карты, молодой Тосканини (ему исполнилось 19 лет!) не слонялся без дела. Все свободные часы он проводил в салоне за несчастным пианино, которое тогда было обязательным приложением к экипировке корабля. Он предлагал и певцам пройти с ними их партии, хотя это совсем не входило в его обязанности.

Обосновавшись в Сан-Паулу, почти все артисты, видя, что юный маэстро охотно и даром занимается с ними, взяли в привычку повторять с ним трудные места партий. В результате все заметили, что молодой музыкант знает на память партитуры. Бывало даже, он обнаруживал в партиях места, где переписчики допускали ошибки. Заглянув в партитуру, оркестранты всегда убеждались, что Тосканини прав.

И еще одно обстоятельство, которое необходимо помнить, чтобы объяснить внезапный взлет юного маэстро в Рио. Мы знаем, что он как бывший ученик Пармской консерватории провел сезон 1885/86 года в оркестре «Реджо». На афише театра тогда привлекали внимание оперы Понкьелли, которые прежде никогда не шли в Парме: «Джоконда» и «Марион Делорм». Понкьелли лично приезжал в Парму, чтобы присутствовать на премьерах, и был восторженно принят горожанами.

«Джоконда» и «Марион Делорм» шли с прекрасным составом исполнителей — Каттанео, Медея и Николай Фигнеры, баритон Менотти. Кроме того, в репертуаре театра были «Риголетто», «Травиата», «Фаворитка», «Фауст» и «Аида». Чтобы дать возможность Фигнеру подготовиться к «Делорм», специально пригласили петь Радамеса в «Аиде» начинающего тенора Тобиа Бертини.

А теперь посмотрим, какие спектакли были объявлены в Рио-де-Жанейро: «Джоконда», «Марион», «Аида», «Фауст», «Риголетто», «Травиата», «Фаворитка», «Гугеноты»... Это означает, что в первый же год работы в театре новичок-виолончелист принимал участие в исполнении почти всех этих опер. А «Аиду», которая шла в тот злосчастный вечер в Рио, «Аиду» всего несколько недель назад в Парме он изучил, сидя на своем скромном месте второй виолончели во время репетиций с Бертини.

Но это еще не все. Кого мы видим в списке певцов театра в Рио? Медею и Николая Фигнеров, и даже Бертини — он по случайному стечению обстоятельств пел в тот вечер Радамеса. Вот почему в этот вечер юноша оказался подготовленным к дебюту. Вот почему товарищи по труппе сразу же сказали: Тосканини.

Однако Артуро вовремя не было в театре. Это одна из самых забавных деталей нашей истории, ибо Тосканини всегда были присущи добросовестность в работе

и предельная пунктуальность, которые он сохранял в течение всей жизни. А тут в первый и последний раз Тосканини к началу спектакля не был за своим пультом.

Существует версия — Тосканини сам рассказывал ее своим домашним и иностранцам, — будто он остался в пансионате, чтобы пройти с одной синьориной, учившейся пению, песни Шуберта. Заметив, что уже поздно, Тосканини бросился в театр и, в суматохе никем не замеченный, проскользнул на свое место. Едва он сел, как какой-то зритель наклонился из первого ряда в оркестр и закричал: «Неужели никто из вас не умеет дирижировать?» Тогда сосед Артуро по пульту показал на юношу: «Вот кто смог бы продирижировать, если б захотел!» Страшно перепуганный Тосканини поднялся на сцену, стараясь незаметно ускользнуть, но тут-то его и поймали. Мокрые от волнения и жары, с испорченным гримом и сползшими набок шлемами, в смятых одеждах, оперные жрецы, воины и эфиопские рабы являли собой довольно жалкое зрелище. Они окружили юношу: «Тосканини, иди. Попробуй, а то завтра нам нечего будет есть. Иди, иди, Тосканини, мы все поможем тебе!» Тосканини отмахивался от них, говоря, что они сошли с ума. Ему дирижировать? Но он никогда в жизни не дирижировал — даже не знает, как держать палочку в руках. Нет уж, увольте! Нет, нет и еще раз нет! Он и слышать не хочет об этом! Он никогда в жизни не пойдет на такой риск!

Но тут произошло непредвиденное: Тосканини вдруг увидел в толпе двух хористок из Пармы. Одна из них смотрела на него умоляющим взглядом. Это было простое, честное лицо: лицо его страны. Ее звали Леони. Она взирала на него, сложив руки, как на спасителя. Поймав его взгляд, бедная женщина крикнула на пармском диалекте: «Так иди же, Тосканè!» Этот возглас и заставил его решиться. Это был голос Пармы. Тосканини пробормотал: «Ну, если вы хотите, я попробую».

Ему сунули в руки дирижерскую палочку. И девятнадцатилетний укротитель вошел в клетку со львами. Он был оглушен гвалтом и совершенно не чувствовал страха. Только на одно мгновение он испугался, когда увидел, как поднимается занавес.

Тосканини вспоминал потом, что дирижировал как во сне: он все понимал, все видел, но действовал так, будто это не он, а кто-то другой, сидящий внутри его, двигал

руками. О партитуре, которая лежала перед ним, он совершенно забыл. Тот, другой, что был в нем, знал каждую ноту наизусть. Он прекрасно помнил, что сдержал Бертини, когда тот слишком убыстрил темп на фразе: «Небо отчизны хочу вернуть тебе». Тот, другой, продирижировал и терцетом. Потом дал вступление тромбонам, объявившим о прибытии фараона. Вошел гонец, преклонив колено: «Святая земля Египта захвачена». «Отец мой!» — воскликнула Аида.

И вот тут-то Тосканини очнулся. Во время хора «Здесь у Нила, на святом месте, пусть станут преградой наши тела» Тосканини окончательно пришел в себя. «С этого момента я дирижировал, я действительно дирижировал», — говорил он, вспоминая о своем крещении. «Я не знал техники дирижирования... но вообще я дирижировал». И до самого окончания оперы у него уже не было колебаний, неуверенности. Он помнил только, что допустил за этот вечер две ошибки. И с тех пор всякий раз, когда Тосканини дирижировал «Аидой», эти ошибки всегда повторялись.

То, что произошло потом, широко известно. Публика, разгоряченная к концу I акта, все более возбуждалась. Сменив гнев на милость, она наградила юного маэстро восторженными аплодисментами. Сезон был спасен, потому что непосредственные и восторженные жители Рио-де-Жанейро преисполнились самой страстной любовью к Тосканини и его коллегам. Приемы, торжественные вечера, лавровые венки — их было уже не счесть...

ИСКУССТВО ТОСКАНИНИ

Давид Иуэн

ЧЕЛОВЕК С ПАЛОЧКОЙ

Сейчас, когда не за горами 70-летие со дня его рождения, имя его является славнейшим в современном музыкальном мире — не многие усомнятся в том, что среди имен бессмертных представителей искусства дирижирования имя Артуро Тосканини должно быть вписано крупными буквами. Разногласия возникают лишь тогда, когда ставится вопрос о месте Тосканини среди великих дирижеров всех времен. Некоторые считают, что в симфониях классиков Феликс Вейнгартнер проявлял большее провидение и гораздо большую глубину, чем Тосканини, а в музыкальных произведениях романтиков Никиш мог быть более поэтичным. Некоторые же находят, что в храме музыкальной драмы Вагнера Тосканини должен уступить место Карлу Муку. Я же, слышавший и того и другого в Байрейте, не так легко соглашусь с этим. Однако никто, хорошо знакомый с исполнением Тосканини, не станет отрицать, что в отношении многосторонности Тосканини стоит выше, чем кто-либо из его предшественников или современников. Исполнение, которое может быть таким изысканным в Моцарте, таким героическим в Вагнере, таким ярко лиричным в Верди и Пуччини и таким грозно вулканическим в произведениях современных композиторов, конечно, должно считаться непревзойденным по своему диапазону и многообразию.

Никто не усомнится, что, хотя Никиш, или Мук, или Вейнгартнер могли в некоторые вдохновенные минуты проявить бóльшую глубину и музыкальность, ни один из

Давид Иуэн (род. в 1907 г.) — американский музыковед. Известен своими фундаментальными трудами и энциклопедиями: «Современные композиторы» (1934), «Энциклопедия оперы» (1955), «Панорама американской популярной музыки» (1957), «Мир великих композиторов» (1962), «Европейская легкая опера» (1962) и др. Написал несколько книг о Тосканини. Здесь приводится глава из книги Д. Иуэна «Человек с палочкой» (1937).

них не мог бы похвалиться таким совершенным во всех деталях исполнением, как итальянский маэстро. Из дирижеров всего мира Тосканини, вероятно, является величайшим виртуозом, когда-либо существовавшим. Наконец, никто не станет отрицать, что в некоторых своих выступлениях он превосходит самых вдохновенных дирижеров, имена которых всплывают в нашей памяти, и когда мы слушаем его Моцарта, его Верди, его Вагнера, его Вивальди, у нас является искушение сказать о нем то, что однажды написал один критик о Пахмане: «...В конце концов, он является мастером во всех областях своего искусства, ибо так, как он играет некоторые вещи, никто не играет ни одной!»

Если разобрать многочисленные достоинства Тосканини как дирижера, то можно без конца писать о его великолепном чувстве ритма, безошибочном чутье к динамическим оттенкам и равновесию звучности оркестровых групп, о его тонком понимании классиков, глубокой и нежной поэтичности, о его способности видеть произведение «в деталях и в целом», о его поражающем умении проникать в самую сущность музыкального произведения и умении ее выразить. Леопольд Стоковский верно определил, в чем сила Тосканини, когда писал: «Первое, что поразило меня, — это его всепокоряющий ритм — такой неуловимый, гибкий и трепетный. Взмах его палочки нарушает все академические правила, и все же он всегда ясен и красноречив. Но как раз между взмахами происходит нечто волшебное: всегда можно сказать, когда он находится на половине или на трех четвертях такта, хотя бы он и не отмечал этого. Такая определенность и ясность движений палочки создает тот совершенный ансамбль, когда оркестр звучит как один гигантский инструмент... Он моделирует мелодическую линию, подобно скульптору, в руках которого мягкая глина получает определенные формы. Он обладает необычайным чувством гармонического равновесия — он дает четкий рельеф тем звукам гармонии, которые имеют особую окраску и характер, и определяет на заднем плане звуки второстепенного значения. Отсюда его единственная по своим качествам гармония».

Но хотя такая характеристика достаточно освещает личность Тосканини как дирижера, мы гораздо лучше поймем искусство маэстро, если скажем: Тосканини

является тем редким дирижером, который совмещает в себе великий ум, великое сердце и совершенный слух.

Он обладает глубокими познаниями в музыке — как в области ее истории, так и техники, и острым критическим чутьем. Даже при беглом просмотре партитуры он сразу замечает слабые ее места и обычно знает, как их исправить. Однажды молодой американский композитор представил свое произведение на рассмотрение Тосканини, который при беглом взгляде на рукопись указал на один пассаж и спросил композитора, не переоркеструет ли он его. «Знаете, — говорил мне потом композитор, — когда я кончил свое произведение, я испытывал острое недовольство именно этим пассажем, но не знал, как его исправить. А тут в несколько минут Тосканини не только заметил это неудачное место, но и указал, как его переделать».

К этим огромным музыкальным познаниям присоединяется баснословная музыкальная память, которая, как губка, впитала в себя массу симфонической и оперной литературы. В течение своей дирижерской карьеры, которая тянется на протяжении четырех десятилетий и за время которой Тосканини исполнил поражающее количество разнообразных сочинений как классических, так и современных, он ни разу во время выступлений не обратился к печатной странице партитуры и лишь изредка делал это на репетициях. Такое явление, я уверен, не имеет себе подобных в истории музыки. Были дирижеры до Тосканини, например Ганс Бюлов или Ганс Рихтер, у которых была поразительная память и которые поэтому дирижировали без партитуры. Но даже эти дирижеры часто обращались к помощи печатной партитуры, когда дело касалось мало известной старой или новой музыки. И конечно, ни один из них не мог соперничать с Тосканини в отношении поражающей обширности его репертуара.

Я часто читал, что Тосканини был вынужден необходимостью развивать свою память. Будучи близоруким, он не мог пользоваться партитурой без того, чтобы не утыкаться в нее носом. Но это объяснение не совсем удовлетворительно. Такая память, как у Тосканини, не могла развиться в силу одной необходимости. Хорошо известно, что в ученические годы Тосканини поражал своих учителей тем, что играл упражнения на виолончели, не глядя

на стоящие перед ним ноты. И когда один из профессоров поинтересовался его памятью, Тосканини взял карандаш и бумагу и убедительно доказал свои возможности тем, что написал на память полную партитуру оркестрового вступления к «Лоэнгрину». Теперь, конечно, подвиги его памяти еще более поразительны. Скажем, он получает партитуру нового произведения в пятницу, читает ее утром в постели как книгу, в понедельник является на репетицию, зная каждую ноту и каждую заметку на любой странице. На одной репетиции исполнялось произведение Эрнеста Шеллинга «Impressions of an Artist's Life». Тосканини позабавил и композитора и оркестр тем, что неоднократно поправлял автора (который по нотам исполнял партию фортепиано), напоминая ему некоторые нюансы, определенно отмеченные в партитуре.

Бывают случаи, когда баснословная память Тосканини как будто изменяет ему, но неизбежно она оказывается торжествующей победительницей. Однажды во время репетиции концерта Вивальди он остановил оркестр и резко обратился к первым скрипачам: «Разве вы не видите, что эти четыре ноты отмечены staccato?» Концертмейстер деликатно подал маэстро свою партию и показал ему, что в пассаже не было нот с пометкой staccato. «Но это невозможно! — воскликнул Тосканини.— Тут должно быть staccato!» Из библиотеки принесли оркестровую партитуру и выяснили, что в ней нет спорных нот staccato. «Я не могу понять, — почти про себя простонал Тосканини. — Эти ноты должны быть staccato. Не может быть иначе». Правда, Тосканини не видел партитуры почти десять лет. Но возможно ли, чтобы память начала играть с ним шутки? На следующий день Тосканини торжественно принес другую партитуру концерта Вивальди, изданную на каких-нибудь пятьдесят лет раньше. «Видите? — воскликнул он, просияв. — Не говорил ли я вам, что эти ноты должны быть исполнены staccato?» Тосканини был прав. В ранее опубликованной партитуре ноты, о которых шла речь, были обозначены staccato.

Слух Тосканини также невероятен, как и его память. Он настолько сверхчувствителен, что может проникнуть в самый сложный лабиринт звуков и разобраться в нем. Говорили, что Тосканини мог услышать, если кто-нибудь из скрипачей во время игры неправильно держал смычок. Хотя это звучит легендарно, но совершенно верно,

что он может услышать, если один из скрипачей его большого оркестра смажет сложный пассаж. Кажется, ничто не может ускользнуть от его острого слуха. Когда в момент наивысшей кульминации один из скрипачей случайно задел прилегающую струну, Тосканини тотчас заметил это и погрозил пальцем виновнику. На репетиции «Пиний Рима» Респиги (на ней мне посчастливилось присутствовать), когда в IV части оркестр достиг громового fortissimo, Тосканини сердито остановил его. Сквозь неразбериху звуков он услышал, что флейтист сыграл свои несколько нот недостаточно ясно и точно!

Именно такой слух дает возможность Тосканини достигать чудесного равновесия. Он точно знает, какого качества звучания может добиться каждая группа инструментов оркестра. И даже в самых сложных пассажах он ясно слышит, звучат ли различные инструменты именно так, как он этого от них требует.

Теперь переходим к рассмотрению Тосканини как личности, ибо без выдающейся личности не может быть выдающегося артиста.

Среди музыкантов наших дней Тосканини, вероятно, наиболее смиренно, чем кто-либо другой, чтит обожаемую им музыку. Для него музыка то же, что для верховного жреца его религия. Для нее он забывает о себе и ничего для себя не требует. Музыка для него — это обряд, нечто такое, к чему нужно относиться с благоговением и смирением. По этой причине Тосканини, так же как Мук и Вейнгартнер, щепетильно следует малейшим намерениям композитора: он не считает себя вправе вмешиваться в замыслы последнего. По этой же причине при дирижировании он ограничивается самыми простыми жестами — круговым движением правой руки, в то время как левую держит на боку или же, в лирических местах, прижимает ее к сердцу. Такой подход Тосканини к музыке делает его столь мягким и чувствительным при ее исполнении. Известно, что он плакал, как школьник, в трогательных местах музыки Вагнера и Бетховена.

Слишком часто Тосканини обвиняют в нарочитом проявлении темперамента. Но его темперамент — это результат глубокой преданности искусству. Если аплодисменты для него горькое лекарство, то это лишь потому,

что он искренне считает: они должны скорее относиться к композитору, чем к исполнителю...

Знаменитые вспышки гнева Тосканини, которые вызываются в нем посредственным исполнением — не только проявление его темперамента, но скорее проистекают из целостности его художественной натуры, не желающей идти на компромиссы и требующей лишь совершенного исполнения каждой детали. Когда в таких случаях, подобно извержению вулкана, разражались его ужасные вспышки гнева, это случалось не потому, что бывал оскорблен избалованный и заласканный артист, а потому, что тонко чувствующий гений видел униженным и затоптанным в грязь свое искусство.

И все же я, со своей стороны, полагаю, что рассказы о припадках бешеного гнева Тосканини сильно преувеличены. Хотя действительно бывает, что Тосканини приходит в такое бешенство, какого и ад не знает, но эти случаи достаточно редки. Это заставляет меня думать, что подобным историям придается слишком большое значение. Тосканини может быть — я это определенно знаю — самым милым и обворожительным человеком при самых трудных и тяжелых обстоятельствах, если только его артистическая совесть спокойна.

Даже после долгих и напряженных репетиций его терпение и уравновешенность вызывают восхищение. Он может повторять — и он повторял — фразы бесчисленное множество раз, прежде чем они были исполнены в том стиле, как он хотел. Я слышал, как он на репетиции шестьдесят раз подряд заставил повторить пассаж флейты из «Concerto dell'estate» Пиццетти, пока флейтист не сумел дать тончайшего оттенка, который Тосканини слышал в этой музыке, и ни разу при этом не вышел из себя. В Байрейте ему пришлось потратить больше получаса на повторение полдюжины нот, которые играет валторна в заключение I акта «Тристана». И каждый раз валторнист не мог их сыграть так, как этого добивался Тосканини. Дирижер заставлял повторять этот эффект с величайшим спокойствием и терпением. Поэтому его ни в коем случае нельзя назвать безрассудным тираном.

Однако бывает, когда прославленный бешеный нрав Тосканини дает себя знать. Однажды во время репетиции его острое ухо уловило попытку одного скрипача смазать трудный пассаж в симфонической поэме Рихарда

Штрауса — помнится, это была «Жизнь героя». И дирижер, который с хладнокровным спокойствием и терпением исправлял каждую ошибку, пришел в такое бешенство, что разломал на куски свою палочку и в ярости расшвырял пюпитры музыкантов по полу. Он не может заставить себя терпеливо выносить небрежность, или равнодушие, или апатию. Самое большое счастье испытывает Тосканини, когда его оркестр играет прекрасно. Он радуется как дитя, заражая всех своим восторгом, глаза его сверкают — и все это только потому, что его оркестр сыграл необыкновенно хорошо. Но когда это совершенство не достигнуто, он делается совсем другим человеком. Он становится угрюмым, сердитым, нетерпеливым. Он впадает в глубокое уныние. Когда на концерте он вычерчивает палочкой окончательные контуры и дает форму исполняемому произведению, плохо сыгранный пассаж обжигает его, как удар хлыста. Я вспоминаю один концерт, когда его оркестр играл без обычного блеска и выразительности. Исполнялось произведение Вагнера, и Тосканини был так уязвлен посредственностью звучания музыки любимого композитора, что вел себя как безумный. Он ринулся со сцены, вихрем промчался через зал, ведущий в его артистическую, и с таким бешенством стал колотить кулаком по стене, что она разлетелась в щепки.

Тосканини может быть таким же строгим к себе, как и к своему оркестру. Однажды он дирижировал симфоническими вариациями «Иштар» Венсана д'Энди, где имеется страница, в которой встречается сложная смена и чередование ритмов. Это был один из редких случаев в жизни Тосканини, когда память ему изменила и во время исполнения маэстро забыл сменить ритм. В оркестре на несколько мгновений воцарился кромешный ад, пока Тосканини не удалось овладеть музыкантами. По окончании исполнения Тосканини отказался раскланиваться и принять аплодисменты. Он бросился к себе в артистическую и там тихо стонал от огорчения, обхватив голову руками. После перерыва Тосканини вернулся на сцену и прежде чем начать следующий номер, прошептал оркестру: «Господа, простите меня. Вина всецело моя. Пожалуйста, простите».

...Но подлинного Тосканини знает лишь тот, кто присутствовал на его репетициях.

Он стоит перед оркестром, нервно вертя в руках па-

лочку, на шее его повязан носовой платок, мускулы лица напряжены, глаза сверкают повелительным блеском. Когда находишься возле него, испытываешь такое ощущение, будто соприкасаешься с электрическим током. Требуя абсолютного подчинения, огромной собранности и напряжения всех сил от своего оркестра, он в то же время спокойно объясняет свои намерения, поясняя их иллюстрациями и шутками, повторяя один эффект снова и снова, пока он не сделается совершенно понятным исполнителям.

Репетиции Тосканини, подобно репетициям Мука и Малера, проводятся им с педантичной и добросовестной тщательностью. Тосканини репетирует не так, как многие современные дирижеры, останавливающие свое внимание только на некоторых ответственных или более трудных местах в симфонии. Даже если репетируется такое произведение, как симфония Бетховена, которую он не раз исполнял с этим же оркестром, он повторяет произведение от первой ноты до последней, педантично изучая каждый пассаж и тщательно сплетая из отдельных частей ткань единого целого.

Для Тосканини не существует незначительных мест в музыкальном произведении: ничем нельзя пренебречь, все достойно изучения. Тосканини принадлежат слова о том, что наиболее значительные места симфонии обычно говорят сами за себя, но менее значительные части или те, которые считаются таковыми, как раз требуют самых напряженных репетиций.

Обычно Тосканини пытается объяснить свою концепцию фразировки и краски, напевая музыку своим высоким, резким, трескучим голосом. Иногда он бросает исполнителям бессвязные прилагательные, которые, по его мнению, должны определять настроение партитуры. Он характеризует каждый звук. Один аккорд он определяет словом «кулак», ноту staccato называет «злобной», вот эта фраза выражает ненависть, другая — вожделение. Но если при всех попытках обрисовать все тонкости желаемой фразировки ему не хватает ни слов, ни пения, ни шуток (а это случается очень часто), тогда Тосканини начинает танцевать, становиться в позы и играть, как актер. Словом, проделывает все штуки, какие только приходят ему в голову в этот момент, чтобы довести до сознания исполнителей свои намерения.

Для иллюстрации, как должен звучать один пассаж тромбонов в «Римских празднествах» Респиги, он брыкнул правой ногой, стиснул кулаки и испустил глубокий раздирающий звук, который должен был изображать рев животного. Объясняя кларнетисту, как, по его мнению, должна звучать данная трель, он сгорбился, поднял руки и стал трясти и быстро перебирать перед ним пальцами в воздухе. Первая тема в I части Седьмой симфонии Бетховена должна звучать, говорил он оркестру, подобно напеву матери, убаюкивающей своего ребенка. И скрестив руки, он стал покачиваться взад и вперед, тихо напевая тему.

Вступительные такты симфонии Моцарта «Юпитер» он называл «сердитой музыкой», и сумрачное лицо давало представление оркестру, как должна была звучать эта музыка. Очень часто, чтобы добиться желанного исполнения, Тосканини вселяет ужас в сердца музыкантов. Чтобы подстегнуть их энергию, он осыпает их ругательствами, ломает палочки. Он может упасть на колени, с мольбою сжимая руки и восклицая: «Пожалуйста, господа, pianissimo!» Однажды он репетировал новое произведение и неоднократно повторял объяснение эффекта, которого хотел добиться в одном пассаже. Однако это было очень трудно, и оркестр совершенно потерял надежду воспроизвести его. Наконец маэстро вышел из себя и завопил на таком крепком итальянском языке, что оркестранты побледнели от взрыва его бешенства.

В конце концов, обессиленный этими бурными проявлениями чувств, он отбросил палочку в сторону и забрался в отдаленный угол сцены, где сидел, закрыв лицо руками — патетическая фигура безнадежного уныния. Никто не осмеливался произнести ни слова; двести глаз смотрели на него с почтением, граничившим с благоговейным страхом. Наконец Лео Шульц — в то время первая виолончель в Нью-йоркской филармонии — осмелился поднять палочку маэстро и подать ему. Шульц не сказал ни слова, но глаза его умоляли маэстро сделать еще одну попытку. Тосканини смиренно вернулся на свое место и опять объяснил, чего он добивается. На этот раз оркестр так искусно справился с поставленной задачей, что сумрачное лицо маэстро сразу осветилось улыбкой.

С возрастом искусство Тосканини, так же как у Мука и Вейнгартнера, становится все богаче и зрелее. Такой

великий артист, как Тосканини, не может остановиться па достигнутом. Он всегда меняет, всегда пересматривает свои взгляды па мастерство, давая ему расти и шириться по мере того, как сам он умудряется опытом. Сейчас, например, некоторые темпы в симфониях Бетховена и динамические оттенки (особенно в последней части Второй симфонии) очень отличаются от тех, какие были несколько лет назад. Тосканини непрерывно изучает вновь и вновь исполняемое произведение, так что исполнение его никогда не носит отпечатка рутины. Потому что он считает — как Густав Малер,— что «при каждом исполнении произведение должно рождаться вновь». С возрастом многие дирижеры приобретают склонность к некоторой эксцентричности исполнения. Тосканини же, становясь старше, все больше и больше требует, чтобы совершенство исполнения заключалось в рабском следовании требованиям композитора. Однажды, присутствуя на исполнении Пятой симфонии Бетховена в Нью-Йорке, которой дирижировал один его прославленный собрат, он был так взбешен вольностями, какие позволял себе дирижер, что выбежал из ложи, бормоча про себя: «Vergogna! Vergogna!» («Стыдно! Стыдно!»)

Иногда могла возникнуть мысль о том, что Тосканини уклоняется от буквального следования партитуре. Некоторые дирижеры препирались с Тосканини относительно его темпов вступительных тактов Первой симфонии Брамса или II части Симфонии C-dur Шуберта, которые он играет гораздо быстрее, чем это принято традицией. Но неизменно, обращаясь для подтверждения своей правоты к партитурам, они обнаруживают, к своему большому изумлению, что прав Тосканини, а не традиция. Например, в 1930 году в Байрейте среди рьяных вагнеристов поднялось большое волнение, потому что было замечено, что в увертюре к «Тангейзеру» Тосканини взял совершенно неортодоксальный темп. Тосканини спокойно пригласил критиков к фортепиано и с помощью метронома доказал, что его темп был абсолютно правилен — именно такой, как его тщательно обозначил Вагнер. Целый ряд незадачливых дирижеров в Байрейте упорно изменяли первоначальные намерения Вагнера, в результате чего создалась своего рода традиция, пока Тосканини со своим проникновением вглубь и безошибочным пониманием не уничтожил ее совершенно.

Часто рассказывают, что солдаты Наполеона, раненные на поле битвы, умирая, благословляли своего генерала. Не менее замечательно, по-моему, то, что оркестранты Тосканини, вынужденные играть под его управлением до полного физического и умственного изнеможения, предпочитают все же играть с ним, чем с менее требовательным дирижером, который из репетиций делает лишь забаву. Один из скрипачей Нью-йоркского филармонического оркестра несколько лет назад, когда Тосканини стоял ещё во главе «Ла Скала», признавался мне, что хотя Тосканини заставлял его работать до полусмерти, он был бы только счастлив поехать в Милан и без всякого вознаграждения играть под его управлением, если бы только Тосканини разрешил ему это. Пусть Тосканини самый строгий учитель, какого только знает музыка, и работа с ним требует всей энергии, какую может дать исполнитель, но музыканты, зная его пламенную искренность, его неподдельную страсть к великим музыкальным произведениям и его гений, боготворят его.

Но что, вероятно, особенно их трогает, это обезоруживающее смирение этого невысокого человека. В связи с этим вспоминается одна репетиция Девятой симфонии Бетховена, когда Тосканини кропотливо и неутомимо раскрывал душу произведения перед оркестром. Своими искусными разъяснениями того, как отдельные части сливаются в одно целое, тонкими оттенками и красками, которые он вносил в исполнение режущими взмахами своей палочки, придававшими произведению совершенно новое драматическое содержание, он дал музыкантам оркестра (которые так часто и раньше играли эту симфонию) совершенно новое понимание произведения. Оркестранты, потрясенные сознанием, что благодаря волшебнику Тосканини им было дано совершенно по-новому увидеть великое произведение, по окончании репетиции встали как один человек и приветствовали дирижера во всю силу своих легких. Невысокий человек бешено жестикулировал, тщетно пытаясь умерить их энтузиазм. Наконец, когда непосредственный взрыв восторга утих, он повернул измученное лицо к оркестру, и в его горящих глазах блестели слезы. «Прошу вас, прошу вас,— взывал он патетическим голосом.— Не делайте этого, не нужно. Вы же знаете, господа, это не я. Это Бетховен!»

Говард Тоубман

МАЭСТРО

(Главы из книги)

ДИРИЖИРОВАНИЕ — СМЫСЛ ЖИЗНИ

Служение музыке было целью и смыслом всей жизни Тосканини. С упорством и энергией он стремился к совершенству, стараясь не упустить ни единого случая, ни одной возможности, чтобы продвинуться вперед.

Дирижером надо родиться, не раз говорил он; нельзя создать дирижера, читая ему лекции в классах усовершенствования; над такими попытками маэстро всегда смеялся. Дирижерский талант должен быть врожденным. Но он нуждается в постоянном уходе: обогащении и совершенствовании. Сам он никогда не переставал учиться, изучать партитуры, часто давно знакомые — произведения, которыми дирижировал полвека. Опыт Тосканини говорит, что дирижирование — это серьезная изнурительная работа, работа без конца. Однажды, выведенный из себя, он сказал, презрительно глядя на свою дирижерскую палочку: «Это свинья! Никак не могу заставить ее выразить то, что слышу в глубине души».

Музыкант никогда не может сказать: сегодня я достиг вершины, это произведение я всегда буду исполнять именно так. Музыка каждый раз требует нового подхода к себе, и всякое новое исполнение должно быть рождено заново. Воля композитора выражена условными знаками на нотном листке; музыкант, выступающий перед публикой, должен передать его желания в звуках. Но звучание не может быть абсолютно одинаковым при каждом воспроизведении. Вот почему истинный художник и не пытается всякий раз играть точно так, как делал это накануне. Он стремится в каждом новом исполнении с помощью знаний

Говард Тоубман (род. в 1907 г.) — американский критик. Окончив Корпуэлльский университет, четверть века занимался музыкальной журналистикой в газете «Нью-Йорк таймс» (по 1955 г.). Одновременно писал книги на музыкальные темы. Еще при жизни Тосканини издал в Нью-Йорке книгу о дирижере — «Маэстро» (1951), которая переведена на многие европейские языки. В настоящем сборнике впервые в русском переводе публикуются четыре главы из книги «Маэстро» (Рим, 1954).

и интуиции подойти как можно ближе к замыслу композитора.

Дирижер оказывается перед задачей еще более сложной, чем отдельный музыкант или певец: он должен согласовать работу самых различных индивидуальностей, заставить их выполнять его желания. Бесконечно трудно слить их в единое целое, направить их усилия к тому, чтобы звуки исходили из глубины сердца композитора. Тосканини сказал как-то одному молодому коллеге: «Вы не можете дирижировать музыкальным произведением до тех пор, пока ноты не исчезнут с бумаги и не обретут жизнь в вашем уме и вашем сердце». Те, кто наблюдал маэстро в течение многих лет, знают, что он был буквально одержим музыкой. Он знал идеальное звучание каждого голоса и каждого инструмента и стремился сблизить реальное звучание с идеальным.

Одному молодому дирижеру, обратившемуся к нему за советом, Тосканини заявил: «Открою вам свой секрет — я всю жизнь посвятил изучению нот». Он сказал истинную правду. Более полувека, бесконечное количество раз он дирижировал Героической симфонией Бетховена, но в 83 года, перед новым исполнением, он чувствует необходимость вновь изучить партитуру. Ему пришла в голову мысль сделать одну из фраз более легкой, сыграть ее в более медленном темпе. На это он решился только после долгого обдумывания, в зрелом возрасте. Единственная его цель — добиться более совершенного исполнения Героической симфонии.

Чтобы вдохнуть новую жизнь в музыкальное произведение, говорил маэстро, необходимо непрестанное размышление и изучение; надо пытаться все время открывать скрытые тайны, глубже проникать в замысел творца. Перед каждым концертом Тосканини с живейшим интересом читал партитуру, отбивая темп, как будто дирижировал первый раз (а произведение исполнялось им уже неоднократно). Одна неверная деталь в исполнении, пусть даже блестящем в целом, могла привести его в отчаяние. Однажды, слушая запись «Отелло», он бросился к граммофону, гневно закричав: «Это место плохо получилось» — и разбил пластинку. В его голове идеальное исполнение не допускало никаких изъянов. Он говорил, что у себя в кабинете, читая партитуру «Отелло», он влюблен в оперу, потому что в его голове она звучит безукоризненно.





2

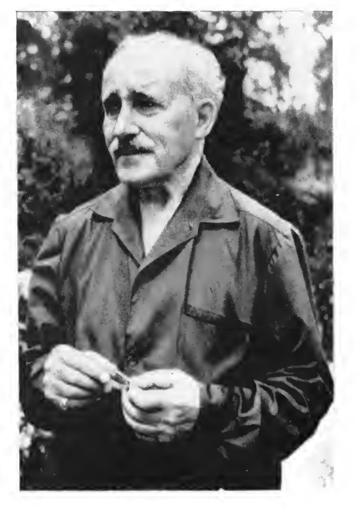


3

4



5



6



7

8



9



10



11



12



13



14



15

Да, внутренним слухом Тосканини слышал совершенное исполнение. А в концертном зале или на сцене оперного театра для него совершенства не существовало. Он не колеблясь брал вину на себя. Один музыкант, часто игравший под управлением маэстро Девятую симфонию Бетховена, сказал ему после очередного исполнения, что оно было лучше предыдущего. «Возможно,— ответил Тосканини.— Но Девятая трудна. Часто нет хорошего хора. Солисты почти никогда не бывают на высоте. Иногда плох оркестр. Порой я не в себе. А главное: я до сих пор не могу понять, как следует играть I часть».

Как-то после исполнения Шотландской симфонии Мендельсона, которой дирижировал молодой Катимс, Тосканини сказал ему: «Скерцо трудное, но прошло хорошо. Лет десять поиграете и поймете его. Последняя часть немного слаба. Ее надо исполнять в быстром темпе, иначе все разрушается». Молодой дирижер возразил: он изучал симфонию по пластинкам в исполнении самого Тосканини и придерживался его темпов. «Это была глупость,— воскликнул маэстро.— Я много размышлял над этим и теперь считаю, что надо играть в более быстром темпе».

Другой достаточно известный дирижер признался одному общему другу, что обиделся на маэстро: «Вы только подумайте, я полагал, что мы друзья, а он вдруг говорит мне: „Вы дирижировали, как кретин"». Общий друг, усомнившись в точности фразы, обратился к Тосканини, так ли это. «Конечно, я так ему и сказал,— ответил маэстро.— Передайте ему, что я тоже иногда дирижирую, как кретин».

Когда Тосканини чего-нибудь не знал, он не делал вида, что ему все на свете известно. На одной из репетиций при записи «Фальстафа» его не удовлетворяло звучание хора за кулисами. Он прервал репетицию и задумался. Потом передал палочку второму дирижеру: «Попробуйте вы, маэстро, еще раз. Начнем сначала».

Однажды он заявил, что совершенно по-свински исполнил одну пьесу. Друзья стали возражать. Тосканини закричал: «Вы что, и в самом деле думаете, что я абсолютно ничего не понимаю в музыке! Проклятье, вы все загипнотизированы моим именем!»

В своем стремлении к совершенству Тосканини не щадил никого. Трижды в разное время он пытался сделать с оркестром НБК запись «Моря» Дебюсси и всякий раз

не мог ее выпустить, считая неудачной. От вознаграждения он отказывался, несмотря на уйму сил и времени, потраченных на запись, но фирма при каждой попытке теряла шесть тысяч долларов. «Плохую услугу мы окажем Дебюсси такою записью,— заявлял он,— и нечего тратить слова на уговоры». В 1950 году маэстро снова записал «Море». Один музыкант высказал предположение, что на этот раз все прошло благополучно. Запись хорошая. Тосканини ответил скромно: «Будем надеяться».

В последние годы жизни Тосканини захотел с оркестром НБК произвести новую запись Девятой симфонии Бетховена. Маэстро долго репетировал с оркестрантами, но они не смогли на записи взять верный темп. Тосканини резко повернулся спиной к оркестру, швырнул дирижерскую палочку и ушел с подиума. Он заперся в своей артистической уборной и не отвечал на просьбы вернуться за пульт. Таким образом, запись, начавшаяся в 8 часов вечера, закончилась в 8 часов 05 минут. Попробовали записать симфонию со вторым дирижером, но ничего не получилось. Библиотекарь оркестра подобрал палочку Тосканини и сохранил ее, говоря: «Вот палочка, которая стоит шесть тысяч долларов».

Задолго до того, как подняться на подиум, Тосканини напряженно изучал музыку, которую ему предстояло исполнять. Ноты уже давно жили в глубине его души независимой жизнью. Тем не менее он вновь и вновь возвращался к партитуре, чтобы убедиться, правильно ли распределил краски, акценты и достаточно ли сильно пульсирует кровь в его музыке. Любая партитура — новая ли, или же давно знакомая — становится ему близким другом.

Его способность в несколько дней выучивать наизусть любую партитуру, даже очень сложную, была поистине феноменальной. Но он сам не придавал этому никакого значения. Это было для него не конечной целью, а только средством для достижения полной свободы владения музыкой. Просто счастье, что у него была такая память, так как при своей близорукости он вынужден был все учить наизусть.

Когда ему приходилось дирижировать новым произведением, он укладывался в постель с партитурой в руках и, удобно устроившись на подушках, внимательно прочитывал ее. Утром маэстро проигрывал партитуру на рояле. Он играл стоя, покачиваясь корпусом в такт музыке, пока не

запоминал ее. Затем перечитывал ноты без рояля. Постепенно в его памяти высекалась образная картина — в целом и во всех выразительных оттенках. Теперь все инструменты отчетливо звучали в его голове, и маэстро решал, каким образом он донесет это звучание до слушателей.

Первейшей проблемой, «кардинальным пунктом», как выразился однажды Тосканини, был для него темп. Музыка живет и дышит в ритме и темпе, и скорость, с которой она исполняется, определяет ее восприятие. Темп всегда представлял для маэстро самую главную и основную заботу. Он прочитывал все, что было написано на эту тему: и книги теоретические, и монографии о композиторах и их эпохе. Он отлично понимал, что в каждой стране и в разные времена темп определялся по-разному. В определении темпа он полагался на изучение сущности музыки и на свой инстинкт. Маэстро говорил: «Еще со студенческих лет я всегда точно схватывал темп. Я чувствовал музыку интуитивно. Позже я стал размышлять над ней. И тогда начались трудности. Только постепенно я обрел новую ясность. Едва я начал задумываться о темпе, я уже не мог не думать о нем постоянно».

Такое произведение, как «Ученик чародея», которое любой дирижер подготовил бы очень быстро, отняло у Тосканини несколько лет. Он изучал его придирчиво и скрупулезно. Например, в одном месте его обеспокоило метроритмическое указание композитора. Встретившись как-то с Полем Дюка в Париже, он сказал ему, что невозможно играть этот эпизод так быстро, поскольку требуется целая серия ускорений. В результате в новой редакции Дюка изменил метроном. Вновь увидевшись с композитором, маэстро проворчал: «Я не могу так медленно играть этот кусок». Для себя он сделал в партитуре другую пометку. И в других местах «Ученика чародея» он сделал изменения.

Определив однажды какой-либо темп, маэстро уже никогда не изменял его. В разные годы пробовали измерять с секундомером в руках некоторые репертуарные произведения, исполняемые Тосканини: разница составляла всего одну-две секунды. Между тем такое строгое, пунктуальное соблюдение темпа не означало, что Тосканини был сух, как метроном. Его уберегало от этого артистическое чутье. Ритм у него обретал, так сказать, человеческое дыхание. Один молодой виртуоз после исполнения

Героической заметил: «Темпы не строгие, но ритм остается все время постоянным, как четкое биение сердца».

Молодого Тосканини упрекали в механической привязанности к темпу и ритму. Возможно, в ту пору этот упрек был справедлив. Но прежде чем достигнуть гибкости, нужно научиться быть точным, а в годы юности маэстро на итальянской сцене точностью пренебрегали. Примадонны диктовали свои законы, и очень редко кто осмеливался возражать против вольностей, которые они себе позволяли. Тосканини с самого начала своей деятельности начал бороться с искажениями замысла композитора. Должно быть, поэтому он тогда где-то пренебрегал нюансами, маниакально добиваясь точности. Постепенно маэстро научился совмещать верность темпа с выразительностью оттенков.

Прилежное изучение музыки и старательность в ее исполнении, как уже отмечалось, не делают дирижера. Качества, которые позволили виолончелисту Тосканини стать дирижером Тосканини — это сила воображения и врожденный вкус. К этому добавляется способность передавать другим свою восприимчивость и результаты изучения. Вот почему Тосканини — прирожденный дирижер оркестра. Его управление оркестром — это не результат какой-то особой высшей дирижерской школы. Оркестранты утверждают, что язык его палочки ясен, выразителен и исключительно объективен. Он буквально интуитивно, непосредственно передает исполнителям, как нужно «лепить» (формовать) музыку. У него нет ни одного лишнего движения, он никогда не ищет эффектных поз. Ни один жест его не предназначен для публики. Все его тело — руки, пальцы, плечи, глаза, рот — участвуют в рождении музыки.

Скрипач Самуил Антек писал в одном американском журнале: «Когда играешь под управлением Тосканини, чувствуешь гордость от сознания, что ты музыкант. Твоя работа становится благородной. Перестаешь быть просто хорошим скрипачом, флейтистом или трубачом — ты становишься артистом, членом большого коллектива. Тосканини обладает фантастической способностью, талантом открывать тайную дверь, которая ведет в душу музыканта. Он может обнаружить скрытые резервы у каждого оркестранта. И это, по-моему, главное, что отличает Тосканини. Без сомнения и колебания любой музыкант, играю-

щий под управлением Тосканини, отдает всего себя Старому Синьору».

Несмотря на свой большой дирижерский опыт, Тосканини перед каждым концертом очень нервничал. Когда он поднимался на подиум, его охватывала дрожь. Об этом свидетельствует его сын, всегда обнимавший отца перед выходом на эстраду. Еще не облачившись во фрак, маэстро уже не мог спокойно находиться в уборной. Он нервно ходил по коридору — невысокого роста, седовласый человек, в жилете, в черных брюках и белом галстуке. Склонив голову, он ходил взад и вперед. Руки заложены за спину. Он никого не видит. Он думает только о Брамсе.

Аплодисменты всегда раздражали Тосканини. Как-то, после того как он целый день работал над «Пеллеасом и Мелизандой», он поднялся на подиум весь погруженный в мир Дебюсси. Его встретили аплодисментами. Маэстро показалось, будто что-то грубое ворвалось в его волшебные грезы. Он уже не мог больше вернуться в прежнее возвышенное состояние духа и начал дирижировать механически.

После одного исполнения Героической симфонии Тосканини пришлось несколько раз выйти на аплодисменты, но каждый вызов все больше раздражал его. Он спросил, рассерженный: «Да что же этим людям нужно от меня?» — «А что вы делаете, когда великолепное исполнение вас волнует?» — последовал вопрос. Но маэстро не так-то просто застать врасплох: «В 19 лет я слушал «Лоэнгрина» и был глубоко взволнован. Но я не хлопал в ладоши — я плакал».

Его неприязнь к аплодисментам не означала, что он мало уважал публику. Напротив, он ценил ее мнение. Публика всегда права, говорил маэстро. Но он отличал настоящих любителей музыки от «знатоков» и критиков, которые слушают ее с предвзятым мнением.

Об исключительной памяти маэстро уже много писалось и говорилось. Он помнил все: партитуры, книги, концертные залы, публику, исторические факты. Однажды зашел разговор о «Золушке» Россини — опере, исполняемой исключительно редко. Чтобы проиллюстрировать одно свое утверждение, Тосканини напел отрывок из «Золушки», сохраняя точный текст. Даже его сын Вальтер был поражен: «Ты разве когда-нибудь дирижировал этой оперой, папа?» — спросил он. — «Только увертюрой. —

ответил маэстро,— но я читал партитуру. Одному богу известно, когда это было». В другой раз маэстро сел за рояль и проиграл несколько отрывков из «Песен без слов» Мендельсона. Оказалось, что он не брал эти ноты в руки с тех пор, как увидел их впервые в студенческие годы.

Репетируя «Пролог» из «Мефистофеля» для радиоспектакля, Тосканини захотел добавить духовые инструменты, которые должны звучать издали. Их редко включали при сценическом исполнении оперы. В опубликованной партитуре этих партий не было, и достать ноты было негде. Вечером накануне репетиции Тосканини принялся записывать своими любимыми красными чернилами недостающие партии, целиком полагаясь только на свою память. Это были ноты для охотничьих рожков и других уникальных инструментов. Переписчики работали всю ночь, и назавтра к репетиции все было готово. Оркестранты могли хорошо разучить нужные эпизоды.

Ноты Пятого квартета Иоахима Раффа, Andante из которого Тосканини хотел исполнить со скрипками оркестра радио, не могли найти во всем Нью-Йорке. Маэстро видел их один-единственный раз в жизни еще в студенческие времена. Но сумел записать по памяти со всеми указаниями композитора. Квартет так и не был исполнен тогда; рукопись Тосканини перешла в библиотеку. Когда же несколько месяцев спустя один любитель редких изданий обнаружил подлинные ноты квартета и сравнил их с записью маэстро, он нашел в рукописи только одну ошибку.

РЕПЕТИЦИИ

На репетициях, когда дирижер стремится воплотить свои мысли, чувства, свою интерпретацию произведения в звучание, ярче всего выявляются дирижерские качества музыканта, его вкус, знание партитуры. Репетиции Тосканини, даже для тех, кто много лет играл под его руководством, были откровением, волнующим и поучительным. Так было с самого начала карьеры маэстро. Каждая его репетиция являлась академией, полем битвы и служением музыке. Репетиции в первую очередь и порождали легенды о Тосканини.

Если он имел дело с музыкантами, ему хорошо известными, он ждал, что оркестранты придут на репетицию до-

статочно подготовленными, так же как и он сам: новые партии они добросовестно изучат, а игранные повторят вновь. Он всегда хвалил оркестрантов за сознательность и заинтересованность. Но если оказывалось, что музыканты пришли ни с чем, маэстро взрывался гневом. Многие спрашивали себя, не были ли эти вспышки преднамеренными; но как бы то ни было, они всегда побуждали оркестрантов к собранности, к полной отдаче.

Будучи отличным психологом, Тосканини дразнил ленивый оркестр. Один и тот же такт он мог повторять бесконечное количество раз и всегда находил, к чему придраться. Так продолжалось до тех пор, пока оркестранты не сбрасывали свою лень. Они могли сердиться, но это маэстро не волновало. Он буквально доводил их до белого каления. Едва Тосканини слышал, что оркестр начинает играть воодушевленно, тотчас успокаивался и нередко ограничивался тем, что проходил все произведение целиком, без остановок, всего один раз.

Маэстро всегда волновал только результат. Если он был доволен ходом репетиции, то мог закончить ее раньше положенного времени. Но если нет... Он много часов подряд повторял неудавшиеся места, не считаясь ни с регламентом, ни с расходами.

На репетициях он появлялся с точностью хронометра и требовал, чтобы все музыканты были на своих местах. Он называл цифру, с которой хотел начать, и поднимал палочку. Иные дирижеры перед началом обмениваются с оркестрантами любезностями. Тосканини берег их для более подходящего случая. Он не заводил длинных разговоров о жизни композитора, эпохе, об искусстве вообще. Таких «красноречивых» дирижеров он не терпел.

Когда кто-нибудь ошибался, он объяснял жестами или же напевал нужное место. Несмотря на глухой голос, он давал понять певцам, что нужно делать. Он начинал петь, не останавливая оркестр, и направлял исполнителей по верному пути. Однажды, например, он спел все партии целой сцены. Лишь в исключительных случаях, когда жесты и пение не приводили к желаемому результату, маэстро прибегал к слову. Замечания его всегда были краткими, нередко состояли из одних восклицаний. Иногда они сопровождались музыкой. Тосканини всегда угадывал существо проблемы. Его огромное знание человеческой души и выразительности музыки подсказывало нужное

слово или жест: музыка была в кончиках его пальцев и на губах.

Скрипач Ремо Болоньини в течение двух десятилетий, во время совместной работы с Тосканини в Филармоническом обществе, а потом в оркестре радио, записывал его замечания и указания. Маэстро замечал, что Болоньини фиксирует его слова, но никогда не возражал против этого. Очевидно, дирижера тронул интерес скрипача к его мыслям.

Процитируем некоторые из этих записей.

Однажды, вместо того чтобы сделать замечание по технике исполнения, Тосканини сказал: «Почувствуйте себя счастливым!»; «Вы должны развеселить себя!»; «Попытайтесь отождествить себя с героем»; «Сами испытайте грусть, тоску, волнение!». Одной певице: «Пойте, как ангел!» или же: «Пожалуйста, сделайте так, чтобы на лице вашем было видно, что вы слушаете музыку. Тогда слова и мелодия естественно сорвутся с ваших губ». Оркестру радио при исполнении увертюры к «Мейстерзингерам», во время появления темы «Песни весны»: «Первые скрипки играют шепотом, но с глубоким чувством, словно хотят сказать (тут голос маэстро стал еле слышным): «люблю тебя, люблю тебя», но шепотом, почти без дыхания, одними губами».

В другой раз: «Каждая нота должна звучать самостоятельно и в то же время в соединении со следующей. Между ними должен циркулировать воздух». Или же: «Контрабасам не надо слишком стараться. Нужно crescendo — это верно, но если вы с самого начала дадите полное crescendo, у вас не будет резерва, чтобы усилить звук. Piano, piano — и у вас есть время». Или: «Так не годится. Можете делать сколько угодно legati, но каждая фраза должна ясно отделяться от следующей с помощью цезуры. Разве вы встречали когда-нибудь человека, который, произнося фразу, не переводил бы в конце ее дыхание. Все это невозможно записать на нотной бумаге. Это само собой разумеется».

А фразы, подобные этим, часто любил повторять Тосканини: «Пойте, пойте, ради бога. Петь, все время надо петь. Вы должны выпевать каждую ноту, даже во время пауз. Музыка ничего не стоит, если она не поется».

Когда маэстро замечал, что оркестранты начинают играть небрежно, равнодушно, становятся несообразитель-

ными, его замечания делались более колкими, гневными, фразы — отрывочными и рваными. «Смотрите на меня! Смотрите на меня! — кричал он. — Пойте, заставьте петь ваш инструмент! Piano, piano! — Голос звучит более громко, требовательно: — Piano, piano, ради бога, piano!»

Был взят неправильный темп. «Мой темп, черт возьми! — завопил маэстро, вскипев гневом. — Не ваш!» Или же: «Ритм! Ритм! Будьте внимательны! Хоть раз, наконец, будьте внимательны! Не спите! Проснитесь! День в разгаре!» Требуя силы звука в одном пассаже «Гибели богов», он кричал во весь голос и в то же время пел: «Вопите! Вопите! Рычите, как львы!»

В другом случае тромбонам: «Звук должен идти издалека, но не слишком издалека... не из Бруклина»[1]. Он наверняка знал, что эта шутка вызовет смех, а смех снимает напряжение. Когда терпение маэстро еще не лопалось, он не возражал и против смеха. Но оркестранты отлично знали, когда можно смеяться, а когда такая реакция слишком опасна.

Вот несколько чисто музыкальных замечаний.

О французской музыке: «Деликатно, не бурно!» О немецкой: «Бурно, не деликатно. Разве не чувствуете этот ритм во мне? Должно быть, один из моих предков был немцем!» Говоря об одной увертюре Россини: «Это piano итальянское, не бетховенское. Пойте, пойте! Пойте просто, без акцентировки». Дирижируя одной симфонией Бетховена: «Fortissimo! Не я, Бетховен того желает!»

Иногда в его замечаниях звучал сарказм: «Каждый оркестр считает себя лучшим в мире. Хотел бы я хоть раз в жизни поработать с оркестром, который занимает второе место». Или: «Этот эпизод играют плохо во всем мире. И здесь тоже. Да, господа, и здесь тоже».

В одной симфонии не получался эпизод. Подняв плечи, с покорным видом: «Я думаю, что здесь нужен акцент. Но я только Тосканини и, возможно, ошибаюсь». Музыканты начали сомневаться. «Подождите, посмотрим партитуру». Он послал за нотами, их принесли. Посмотрев своими близорукими глазами партитуру (он дирижировал без нее), вдруг сказал с изумлением: «Вы только подумайте, господа! Действительно, я был прав. Композитор поставил тут акцент».

[1] Бруклин — часть Нью-Йорка.

В другой раз умоляюще: «Знаю, знаю, что нелегко быть умным, но прошу вас, господа, вы все-таки попробуйте».

Неожиданно он мог потерять над собой контроль. Тогда градом сыпались ругательства: «Паяцы! Дураки! Стыдно!» Одному гобоисту: «Я убью вас — вы убиваете меня!» Будучи уже 80-летним старцем, обращаясь к музыкантам вдвое моложе его: «И вам не стыдно? Играете словно сборище стариков!»

Крепко доставалось от него порой и певцам. Он спросил одного молодого баритона, певшего Жермона в «Травиате»: «У вас есть дети?» — «Нет»,— ответил тот.— «Оно и видно. Вы поете, нисколько не понимая отцовских чувств».

Другой баритон проворчал в конце длительной репетиции, что устал. Тосканини побагровел от гнева и закричал. Певец хотел что-то объяснить ему. «Замолчите! — заревел маэстро.— Если вы скажете еще хоть слово, я так закричу, что стены задрожат! Посмотрите на меня! — и он показал на свою мокрую от пота рубашку.— Я тоже устал!» Если вдруг маэстро свирепел, он прекращал репетицию, ломал палочку, рвал ноты, швырял на пол все, что попадалось под руку.

Как бы то ни было, бесспорно одно: на репетициях Тосканини никогда не было скуки. Все они проходили поразному и не походили одна на другую. Маэстро мог послать воздушный поцелуй какому-нибудь оркестранту за хорошо прозвучавшее соло и тут же жестом показать, что готов перерезать ему горло. В 80 лет он еще топал ногами и волновался, как рассерженный ребенок.

Тосканини часто употреблял выражение: «Я ищу...» Каждая его репетиция всегда была постоянным поиском совершенства. Он отдавал свое сердце, свой ум — всего себя музыке. И в результате на спектаклях и концертах, после изнурительных репетиций, музыка торжествовала победу.

ВЗАИМООТНОШЕНИЯ С МУЗЫКАНТАМИ

Никто не критикует дирижера более строго, чем музыканты, с которыми он работает. Оркестранты и певцы, считающие себя непременно авторитетными судьями, обычно не слишком благосклонно оценивают музыкальные вкусы,

характер и слабости дирижера. Они ставят под сомнение его способность раскрыть замысел, смеются над его требованиями, передразнивают жесты и манеры. Ни один дирижер не спасается от сурового, подчас коварного экзамена, производимого людьми, которыми он управляет (за редким исключением). Очень немногие дирижеры остаются вне критики.

Тосканини принадлежал к их числу. Нельзя утверждать, что не находилось таких оркестрантов, певцов, хористов, режиссеров, артистов балета, членов администрации, которые терпеть его не могли. Он для них был словно бич божий. Тосканини часто обижал людей, говорил неприятные вещи. И многие на долгие годы сохраняли обиду на него. Однако очень многие музыканты признают, что получили немало пользы от его советов и от его упреков. Вот некоторые заявления участников оркестра радио. «Едва старик поднимает палочку, нами овладевает сильнейшее напряжение». «После того как мы двадцать раз играли с ним «Море», в двадцать первый раз мы опять идем дорогой первооткрывателей и словно молодеем». Один скрипач отказался от предложения занять место концертмейстера и второго дирижера в другом оркестре: «Я никогда не уйду отсюда,— объяснил он,— пока могу играть рядом с маэстро. На каждой репетиции я учусь чему-нибудь новому». А другой оркестрант, человек от природы сентиментальный, заявил, что готов пожертвовать собой ради него, если понадобится.

В обычной жизни Тосканини был любезным и обаятельным человеком. Многие считали большой привилегией для себя поговорить с ним, узнать, что он думает о музыке. По поводу выступления одного иностранного дирижера — на его взгляд плохого — он сказал сердито: «Это оскорбление для оркестра — заставлять его сидеть перед таким человеком. В нашем оркестре найдется не меньше дюжины музыкантов (и он назвал имена), которые понимают в музыке намного больше, чем этот дурак!» Тосканини всегда помогал оркестрантам, которые мечтали о карьере дирижера. Альфред Валленштейн, первая виолончель Нью-йоркского филармонического оркестра, нашел в нем друга и покровителя.

Однажды Тосканини захотел послушать какой-то пассаж из другого конца зала. Хотя многие оркестранты умели дирижировать, тем не менее опи не решались

в присутствии Тосканини брать в руки дирижерскую палочку. Маэстро протянул ее первой скрипке Барзину, говоря: «Возьми, Леоне, я знаю, что ты умеешь». Музыкант продирижировал хорошо, и маэстро, вернувшись к пульту, похлопал его по плечу: «Ты будешь отличным дирижером». Когда позднее Барзин начал дирижировать самостоятельно, Тосканини очень интересовался его карьерой.

Многим обязан маэстро и Мильтон Катимс. В оркестре НБК он был первой скрипкой, и Тосканини немало сделал, чтобы помочь ему стать дирижером в оркестре радио. За несколько дней до первого самостоятельного концерта он пригласил молодого дирижера к себе в Ривердейл обсудить программу. Маэстро все время подходил к шкафам, доставал партитуры и книги, имеющие отношение к теме разговора. Катимс обратил внимание на то, как легка и прозрачна оркестровка Мендельсона. Тосканини взял из книжного шкафа том писем композитора и прочитал с явным удовольствием отрывок, в котором Мендельсон заметил: когда он видит страницы какой-нибудь партитуры Берлиоза, густо испещренные нотами, ему хочется вымыть руки. Спустя два часа Катимс, обеспокоенный, что так долго задержал маэстро, хотел уйти. «Нет, останьтесь,— сказал Тосканини,— у меня нет никаких дел». Он пригласил молодого музыканта пить чай и, даже прощаясь с ним, продолжал с еще большим одушевлением говорить о музыке.

Во время американского турне 1950 года сопровождающие 83-летнего маэстро пытались уберечь его от всякого беспокойства. И все же время от времени он покидал свой салон, чтобы побывать в других вагонах у оркестрантов. Однажды ночью не оказалось достаточно спальных мест в поезде. Тосканини имел, конечно, в своем распоряжении постель, но большинство оркестрантов вынуждено было не спать ночь. Старик тоже отказался от спального места и провел поездку, бодрствуя с музыкантами.

Если это было необходимо, он умел не выходить из себя. В Рио-де-Жанейро часть багажа не прибыла вовремя. Литаврист Глассман прибежал перед самым концертом к маэстро очень взволнованный и сказал, что ему придется играть в обычном костюме, так как фрак его еще не доставлен. «Неважно,— ответил Тосканини.— Играть будет не фрак, а Глассман».

Тосканини был великим психологом в обращении с музыкантами. Вот что писал, например, в журнале «Лайф» бывший скрипач Нью-йоркского филармонического оркестра Вайнтроп Серджент: «Мы должны были играть в Карнеги-холл «Вакханалию» из «Тангейзера» Вагнера. В партитуре, предназначенной для концертов, предусматривается участие четырех скрипок, которые, словно эхо, повторяют песнь вакханок в гроте Венеры. Этот трудный эпизод обычно поручается концертмейстеру и трем первым скрипкам. Желая добиться лучшего результата этого сценического эффекта (в оперной постановке вакханки поют за сценой), Тосканини передал этот пассаж скрипачам двух последних пультов. Как ни опытны были скрипачи на этих местах, они не привыкли играть соло; только одна эта мысль сама по себе приводила их в ужас. Но Тосканини хотел, чтобы было так, и ничего не оставалось делать. Репетиции прошли относительно благополучно. И все же во время концерта чувствовалась большая нервозность. Подошел момент вступления четырех скрипок. Музыканты начали играть, стуча зубами от страха, словно должны были перейти вброд ледяной ручей. Скрипки дрожали у них в руках так сильно, что даже вибрировали струны, и еще до того, как прозвучала первая нота, ощущалось приближение катастрофы. В этот момент Тосканини опустил палочку, достал из кармана носовой платок и поднес его ко рту, как бы сдерживая внезапный приступ кашля. И сразу же последовала бурная реакция в оркестре. Видя старого маэстро в столь затруднительном положении, четыре скрипача заиграли, так как они почувствовали, что только они могут спасти положение. Они забыли про свои страхи и проиграли пассаж великолепнейшим образом. Многие считают, что приступ кашля был настоящим, но странно — такие приступы часто бывают в трудные минуты. Старая лиса за долгие годы своей оперной деятельности, возможно, не раз проверяла этот хитрый прием с какой-нибудь нервной примадонной».

Если какой-либо оркестрант сыграет хорошо только одну трудную ноту, Тосканини так бывал этим горд, как будто тот исполнил труднейшее соло. Например, один музыкант, игравший на тубе, вызвал его восторг тем, что впервые за всю долгую практику маэстро в увертюре к «Мейстерзингерам» взял нижнее *фа* тубы. Если же иногда маэстро не слышит какую-то ноту, он старается

оправдать своих музыкантов. В «Ромео и Джульетте» Чайковского он рассердился, не услышав валторн. Помолчав немного, он сказал: «Вы хорошие музыканты. Я должен предположить, что вы сыграли пассаж. А не услышал я его, должно быть, потому, что в зале плохая акустика».

Музыканты никогда не забывали отметить день рождения старика; они собирали деньги на подарок, хотя после 80 лет он запретил какие бы то ни было празднества в этот день. Однажды они спели ему по телефону «Happy Brirthday» («Счастливый день»), а в другой раз послали пластинку. В торжественные дни маэстро сам делал подарки оркестру. В 1949 году он преподнес каждому музыканту по экземпляру книги Адама Карсе «Оркестр от Бетховена до Берлиоза», которую очень ценил.

Маэстро помнил всех своих старых товарищей по искусству. О певцах, которые работали с ним 40 или 50 лет назад, он мог рассказать очень подробно: про все особенности голоса, тембра и даже о манере исполнять свои партии. Если он ценил певца, голос его теплел.

МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИВЯЗАННОСТИ

Тосканини не мог постоянно дирижировать только той музыкой, которая ему нравилась. Как художественный руководитель оперного театра он должен был строить разнообразный репертуар. И впоследствии, будучи руководителем симфонических оркестров, он вынужден был в программах смешивать свои любимые произведения с теми, которые менее устраивали его. Но за всю свою долгую деятельность он лишь в очень редких случаях дирижировал музыкой, которая ему совсем не нравилась. В большей мере, чем другие дирижеры, он настаивал — и добивался, — чтобы исполнялась музыка, которая приносит радость ему самому, а значит, и людям.

Его вкус формировался на основе долгой музыкальной практики. В театре он как можно чаще исполнял Верди и Вагнера; в концертном зале прежде всего Моцарта, Гайдна, Бетховена, Шуберта, Брамса, Дебюсси и Вагнера. Естественно, в его программах встречаются (одни чаще, другие реже) оперы и концертные пьесы других композиторов. Можно сказать, что круг произведений, которые его интересовали, был очень широк. Он признавал только хо-

рошую музыку, независимо от того, написана она немцем, французом, итальянцем, американцем или русским, композитором старинным или живущим в одно время с ним. Он был в курсе всей современной музыки и изучал пьесы, которыми никогда не дирижировал, хотя и проигрывал их на рояле. Он слушал музыкальные радиопередачи, часто присутствовал на репетициях новой музыки. Словом, его музыкальный аппетит был ненасытным.

Его оценки, касающиеся гениев музыки, всегда были твердыми, но в них никогда не ощущались безразличие или холод. «Пятьдесят лет,— как-то заметил он,— слишком короткий миг в истории». Он отлично понимал, что его долгая деятельность могла охватить лишь небольшой отрезок музыкального развития. Если порой он высказывался неодобрительно о тех композиторах, которые искали новые музыкальные формы, то это всегда было только после тщательного изучения их творчества. Отказ от подобной музыки основывался на личном опыте, а не вызывался предубежденными мнениями.

Споры о музыке — его любимая тема в разговоре. В них особенно ярко проявлялась его исключительная эрудиция. О Бетховене он говорил с почтительными интонациями: восхищался его всесокрушающей твердостью, когда композитор буквально раздирал себя в непрекращающейся борьбе за предельное совершенство музыкальной выразительности. Вагнера он хвалил за его огромные знания, мастерство, умение и неутомимое прилежание. «Вагнер,— сказал он однажды,— пользовался чужими идеями, это верно, но он делал их своими. Пример тому — увертюра к «Лоэнгрину». В ней нет ничего нового, но в целом и так, как она написана,— все впервые!» О Верди он говорил: «Ах, Верди! Вот это был человек! Начиная с «Набукко» и дальше мы слышим совершенно новые мелодии. Звучание неотесанное и грубое, но ясное и индивидуальное. Никто не в силах быть гениальным круглые сутки. Но как сочетаются у него музыка, слово и действие! В каждой из его опер есть гениальные места. «Фальстаф»! Стоит только взглянуть на рукопись! В первом варианте было много мест посредственных, но небольшими исправлениями он в результате сделал их гениальными».

Брамс и Моцарт были, по его убеждению, музыкантами, которые имели мужество все время подниматься выше и выше. Но порой совершенство Моцарта его тре-

вожило: «Он был слишком великолепен. Все именно так, как должно быть; поэтому иногда его музыка производит впечатление слишком холодной. Однако его гениальность исключительна». Тосканини пытался найти в Моцарте горячий, взволнованный человеческий голос. Он читал его письма и знал печальную жизнь великого музыканта. Есть произведения Моцарта, которые он исполнял только тогда, когда находил ключ к их пониманию. Симфония соль минор поначалу испугала его, хотя он и считал ее шедевром. Ее нет ни в одной программе симфонических концертов раннего периода деятельности дирижера.

Гайдн кажется Тосканини удивительно искренним. «Посмотрите на эту партию флейты! Мелодия несовершенна, но идет прямо к сердцу!»

Говоря о Листе, Тосканини заметил: «Он был слишком вежлив, другом всех — и кто заслуживал этого и кто не заслуживал. Он был позером. Хвалят оригинальность его гармоний. Хотите послушать действительно оригинальные гармонии? Тогда слушайте Шопена, а не Листа».

Дебюсси приводил его в восхищение: «„Пеллеас" — опера поистине совершенная. Дебюсси говорил мне в свое время, что у него было намерение написать еще одну оперу, совсем другую, но он не смог. В душе у него была только эта, единственная опера». Тосканини никогда не переставал изучать «Море» и «Иберию». Во время гастрольного турне 1950 года он уже неоднократно исполнял «Море», но, приехав в Сан-Франциско, захотел снова прорепетировать его целиком — от первого такта до последнего. Кто-то предложил пройти и другие симфонические пьесы Дебюсси, но он ответил: «Достаточно хорошо играть „Море"». В другой раз перед репетицией «Иберии» он сказал музыкантам: «Это репетиция для меня, не для вас».

Простота средств в «Севильском цирюльнике» Россини вызывала его восхищение. «Только тоника и доминанта, больше ничего,— сказал он,— но для гения и этого достаточно. Зато, как бы в компенсацию, в «Вильгельме Телле» очень много оригинальных находок. Это шедевр. Какой огромный путь прошел этот композитор за пятнадцать лет своего творчества! А затем наступил конец. И мне думается, оттого, что он был убит успехом Мейербера с его поверхностными эффектами».

Во время одной из гастрольных поездок Тосканини внезапно решил переписать, полагаясь на свою память,

партию литавр в увертюре к «Вильгельму Теллю» и разорвал ту, что была выпущена издательством Рикорди для четвертой литавры, воскликнув: «Тупица этот Рикорди! Можно подумать, что это делали немцы! Россини написал только три литавры». Когда материал отправили Рикорди, представитель издательства потребовал недостающую партию четвертой литавры. Ему послали порванные нотные листы как доказательство того, что Тосканини действительно их разорвал.

Глаза Тосканини начинали сиять, когда ему случалось говорить о Беллини. И это обстоятельство помогло одному фотографу сделать снимки маэстро, когда он был в хорошем настроении. С помощью одного общего друга этот фотограф после долгих уговоров добился согласия Тосканини снимать его дома. Но когда маэстро вышел к гостям, лицо его было хмурым, и общий друг, предчувствуя неудачу, нерешительно спросил: «Не поразительно ли, маэстро, что Беллини оказал такое влияние на Шопена?» Тосканини сразу же сел за рояль и стал играть и петь арии Беллини. Часа два продолжался разговор на эту тему, и фотограф таким образом получил возможность щелкать своим аппаратом очень много раз.

Дружеские отношения никак не влияли на оценку Тосканини творчества композиторов-современников. «Пуччини,— говорил он,— был очень способным человеком, но, к сожалению, не более. Стоит посмотреть, например, партию Чио-Чио-Сан. Сколько лет эта бедная женщина ждала, надеялась и теперь верит, что муж наконец вернется. А послушайте музыку: подслащенная водичка! С другой стороны, «Травиата» Верди. Сколько страсти и правды!»

Вообще он любил музыку, в которой чувствуется биение сердца. Патетическую Чайковского он исполнял потому, что она казалась ему рожденной подлинным чувством. Прежде чем первый раз показать ее публике, он взял домой все партии и потратил много часов на то, чтобы самому внести в них все указания темпов, выразительности и ведения смычка. Музыканты, которые должны были до репетиции самостоятельно пройти свои партии, могли, таким образом, сделать это, учитывая пожелания маэстро. Так серьезно он подходил к своей задаче. Пятая симфония Чайковского казалась ему слишком банальной, и он отказывался исполнять ее. Четвертая была, по его мнению, лучше других, но он ее «не слышал». Пылкость

«Ромео и Джульетты» и — несмотря на все недостатки — «Манфреда» вызывала в нем разное отношение. Однажды он спросил своих коллег, не согласны ли они с его мнением, что «Манфред» по своей композиционной структуре опера, но без пения. И добавил: только тот, кто дирижировал операми, может правильно интерпретировать «Манфреда».

Малер и Брукнер? Он, конечно, знал все симфонии этих композиторов, но не исполнял их. Пробовал подготовить Брукнера, однако в последние годы оставил это намерение. Малер для него слишком многословен. Среди произведений композитора он ценил больше всего «Песнь о земле». Не до конца воспринимал он и Рахманинова; признавал значение «Колоколов», считая это сочинение лучшим среди его партитур.

Что же касается музыки современной, Тосканини не терпел попыток создать новую технику композиции. Он говорил: «Надо брать пример с удивительных шедевров Бетховена, созданных с помощью тоники и доминанты». Он резко осуждал молодых композиторов, которые выставляют напоказ свое умение сочинять фуги. «Даже Бах написал слишком много фуг. Но у него было сердце. А теперь каждый знаток музыки скрывает свою сухость за фугами. Я хочу мелодии, преисполненной чувства,— нечто такое, что шло бы от сердца!»

И все же, несмотря на резкие суждения, он с большим интересом следил за работой известных современных композиторов. Когда Димитри Митропулос и Йозеф Сигети исполняли с оркестром радио Концерт для скрипки Альбана Берга, Тосканини присутствовал на репетициях с партитурой в руках. Но, как ему ни хотелось, эта музыка ничего не говорила его сердцу. А позднее, встретившись однажды с Родзинским, который как раз готовил одно из произведений Альбана Берга для грамзаписи, он прямо спросил его: «Вам нравится эта музыка? Да или нет?» Потом маэстро рассказывал, смеясь в усы, что Родзинский уклонился от ясного и определенного ответа [1].

Теоретические взгляды и произведения Арнольда Шёнберга вызывали откровенную ненависть Тосканини, и он

[1] Нельзя не обратить внимание на крайне субъективную (хотя, безусловно, искреннюю) оценку Тосканини скрипичного концерта Берга, а также музыки Бартока, Бриттена, Шёнберга и других современников *(прим. переводчика)*.

страдал от мысли, что этот музыкант оказывает влияние на своих учеников и последователей.

Тосканини считал Бела Бартока хорошим музыкантом и восхищался прилежанием, с которым его молодой друг Гвидо Кантелли дирижировал произведениями этого композитора. «Но эта музыка не для меня; она нисколько не задевает меня». Едва Тосканини узнавал о каком-нибудь новом композиторе, как сразу же старался познакомиться с его произведениями. «Смерть Дантона» Готфрида фон Эйнема настолько заинтересовала его, что он даже рекомендовал эту оперу театру «Ла Скала». «Питера Граймса» Бенджамина Бриттена он слушал в трансляции по радио, но воздержался высказывать свое мнение, считая, что оперу надо не только слушать, но и видеть. Он нашел достойными похвалы «Иллюминации» того же композитора, познакомившись с партитурой и прослушав грамзапись. Тосканини высоко ценил талант Вила Лобоса, но упрекал его в недостаточной музыкальной культуре. Он считал, что Джан-Карло Менотти — опытный театральный композитор. «Консул» и «Медиум», по его мнению, заслуживают похвалы. Более ранние оперы этого композитора ему не нравились.

Тосканини несколько раз дирижировал произведениями Стравинского, однако не слишком высоко ценил их. Когда же им пришлось однажды вместе пересекать океан и в одной из бесед Стравинский назвал Бетховена «bluffista»,[1] Тосканини отвернулся от композитора и больше ни словом не обмолвился с ним за все путешествие.

На Международном фестивале современной музыки в Венеции в 1935 году, прослушав ультрасовременные произведения, Тосканини сказал одному другу: «Ну, а теперь надо бы закрыть театр и продезинфицировать его».

Его критическое чутье улавливало даже особенности в написании нот. Однажды ему показали рукопись, которая была якобы написана рукой Дебюсси. Он поднес листок к глазам и сказал: «Нет, это писал переписчик. Здесь недостает чувства». Позднее оказалось, что он был прав.

В некоторых вещах Тосканини оставался верным традиции. Например, он почти всегда строго придерживался традиционной рассадки музыкантов оркестра: первые скрипки — слева, вторые — справа. «Первые и вторые

[1] мошенник (итал.).

скрипки словно два плеча,— сказал он как-то.— И, как два плеча, они должны быть одинаковы». Он насмехался над теми дирижерами, которые меняли рассадку музыкантов, и считал, что они нарушают равновесие звучания. Однако если Тосканини был уверен, что это может улучшить звучание, то и сам не колеблясь делал перестановки. В «Море», например, он сажал арфы рядом с деревянными, чтобы яснее и выразительнее видна была музыкальная структура пьесы.

Если Тосканини готовил какое-нибудь произведение, ранее ему незнакомое, то пометки всех других дирижеров тщательно удалялись из партитуры. Однажды он заметил в партитуре Пятой симфонии Бетховена, что Менгельберг добавил четвертый тромбон. Он вычеркнул его, проворчав: «Еще называют дирижерами этих немцев!»

Библиотека НБК располагала большим нотным собранием итальянской музыки. Но Тосканини неизменно отказывался пользоваться ею и требовал, чтобы оригинальный материал присылали ему из Италии. Он объяснял это требование тем, что немецкие издатели расписывали голоса более грубо и невежественно.

В нотных изданиях он постоянно находил ошибки, проникавшие туда и не исправлявшиеся там в течение многих лет. Такие ошибки он обнаружил в Седьмой и Девятой симфониях, «Леоноре» № 3 Бетховена, во Вступлении и I акте «Тристана», II акте «Мейстерзингеров» Вагнера. Подобные поправки и другие добавления в партитуры он делал крупным размашистым почерком. Ноты он рисовал такими большими, что однажды скрипачи не могли понять, где они находятся — на линии или между линиями. На просьбу объяснить он ответил сердито: «И у вас хватает смелости называть себя музыкантами?»

Дирижеры, которые отваживались менять текст композитора, приводили его в гнев. Рядом с ritardando, вставленным кем-то из его коллег в «Картинках с выставки» Мусоргского — Равеля, он написал: «Почему? Стыдно!». И тем не менее сам он делал немало подобных пометок во многих произведениях. Большим количеством комментариев он снабдил Рейнскую симфонию Шумана. Корнет-а-пистоны он добавлял иногда, чтобы усилить кларнеты. Такое звуковое удвоение почти незаметно, но инструмент, который, по его мнению, недостаточно звучит, приобретает звучность. Именно с этой целью он добавил в начале увер-

тюры «Манфред» в помощь фаготам четыре такта кларнетов.

В результате длительного изучения партитуры он пришел к выводу, что 17 тактов в равелевской оркестровке «Картинок с выставки» Мусоргского написаны не Равелем: они плохо оркестрованы. И он усилил партии деревянных и скрипок, придав им большую выразительность.

Во всем этом, однако, немало противоречий. Объясняя их, Тосканини заявил: когда речь идет о подлинных шедеврах, он не позволяет себе ни малейшего вмешательства. В самом деле, если внимательно проследить все его пометки, то окажется, что больше всего он сделал поправок и добавлений в произведениях композиторов XVIII и предыдущих веков, партитуры которых содержат очень мало авторских указаний, в то время как в произведениях композиторов XIX и XX веков таких пометок он делал гораздо меньше. Это, однако, не мешало Тосканини начать длинное crescendo I части Пасторальной симфонии не с piano, как указано в нотах, а с pianissimo, чтобы оно стало более мощным и широким.

Многие молодые дирижеры порой стремились заполучить партитуры с драгоценными пометками Тосканини, чтобы узнать какие-нибудь секреты своего великого коллеги, часто присутствовали на его репетициях и концертах. Подобные попытки и смешили и сердили Тосканини. Он часто говорил: «Изучайте, но не обезьянничайте. Надо чувствовать музыку своим сердцем, а в чужие перья сколько ни рядитесь, не поможет».

Необходимо заметить, что Тосканини не был щедр на добрые слова в адрес своих коллег. Он считал, что Герман Леви, которому Вагнер поручил первое исполнение «Парсифаля», по-видимому, был талантливым человеком, иначе композитор не доверил бы ему такую трудную задачу. Ганс Рихтер хорошо дирижировал, по его мнению, немецкими операми, но в итальянских его темпы были невыносимы. Маэстро никогда не слышал Антона Сайдля, однако не испытывал к нему особого уважения за то, что тот позволил себе исполнять Вагнера с большими купюрами. Тосканини считал Никиша прирожденным дирижером и, конечно, не одобрял то, что он делал в последние годы. Даже то обстоятельство, что Никиш, присутствуя на некоторых концертах молодого Тосканини, уже тогда назвал его ведущим дирижером Италии, не заставило маэстро

смягчить свое мнение о Никише. В 1921 году он слушал в «Метрополитен» Боданского; позднее отзывался о нем как о хорошем, точном, но холодном музыканте. Когда же ему представили однажды на радио Эмиля Купера, маэстро строго посмотрел на него и сказал: «Помню, слушал вас в 1901 году. Это было ужасно».

Мнения Тосканини о коллегах бывали порой и ошибочными. Как-то раз он услышал, например, грамзапись одного неизвестного дирижера и пришел в восторг от нее. Дирижера пригласили на радио. Но тот быстро всех разочаровал. Никто не мог понять, как ему удалось сделать такую великолепную запись. В одной беседе по этому поводу маэстро сказал улыбаясь: «Я же всегда говорил: дирижировать может любой осел».

Тосканини бывал резок иной раз и по отношению к тем коллегам, с которыми его связывала прочная дружба. Один из них репетировал сидя. «Посидеть ты можешь и дома за обедом»,— крикнул ему маэстро. Другой пришел к нему однажды: «Я читал критику по поводу моего Бетховена и...» Тосканини прервал: «Не думай о критике. Читай Бетховена!»

Марио Лаброка, Вирджилио Боккарди

ИСКУССТВО ТОСКАНИНИ

МАСТЕРСТВО ДИРИЖЕРА

ЕГО ПРИМЕР

Личность Тосканини оживает перед нами не только в его творчестве, которое, к счастью, запечатлено в грамзаписях, но также в воспоминаниях людей, встречавшихся с ним на всех этапах его жизненного пути. Эти документы, собранные воедино,— неумирающие свидетельства его бессмертия. Самое ценное в них — характеристика ис-

---

В 1965 г. итальянское радио провело 48 передач, рассказывающих о жизни и творчестве А. Тосканини. Этот цикл получил Неаполитанскую премию радио и телевидения. Подготовили его два автора — композитор и музыкальный критик Марио Лаброка и радиожурналист Вирджилио Боккарди. Они проинтервьюировали в Италии и далеко за ее пределами огромное количество музыкантов, знавших А. Тосканини, изучили много документов.

кусства и личности Тосканини, которую дают музыканты и музыковеды.

Вот что пишет, например, музыкальный критик **Франко Аббьяти** о стиле маэстро:

«Его стиль был стилем тех композиторов, которых он исполнял, той музыки, которую он углублял со скрупулезнейшим уважением и в то же время свободой, на какую никто другой не решился бы. Его авторитет позволял спорить где-то с динамическими указаниями Верди, по-новому воспринимать piano, pianissimo, forte, fortissimo. Это относится главным образом к струнным в партитурах Верди. Только он один умел делать это, так как оставался верным партитуре; и мы, музыканты, не знали, как классифицировать некоторые его явные вольности, потому что чувствовали их закономерность: они были углублением, формой слияния дирижера с исполняемым произведением».

Во время репетиции какой-то оперы в Зальцбурге Тосканини находился в партере. Дирижер, готовивший спектакль, очень знаменитый, в один из моментов остановил оркестр и попросил изменить окраску звука — исполнить piano там, где было указано forte. Пораженный подобным своеволием, Тосканини воскликнул: «Зачем что-то искать, когда все написано? В нотах есть все, композитор никогда не скрывает своих намерений, они всегда ясно выражены на нотной бумаге...»

Это был его принцип интерпретации музыки. Повторяем еще раз: то, что написано композитором, для него

Марио Лаброка (род. в 1896 г.) учился музыке у известных итальянских композиторов О. Респиги и Ф. Малипьеро. Был художественным руководителем театра «Ла Скала», вторым директором радиопрограмм РАИТВ (Итальянское радио и телевидение), преподавал историю музыки в Перуджинском университете. В настоящее время художественный руководитель театра «Фениче» и Международного фестиваля современной музыки на Биеннале в Венеции.

Вирджилио Боккарди моложе своего соавтора на 32 года. Он осуществил немало музыкальных передач на итальянском радио и телевидении («Венецианские гондольеры», «Школа музыки», «Путешествия Вагнера по Италии» и др.).

Материал цикла радиопередач о Тосканини авторы объединили в книге «Искусство Тосканини», выпущенной в Италии в 1966 г.

Публикуется (в сокращении) вторая ее часть, состоящая из трех разделов: «Мастерство дирижера», «Великие композиторы в интерпретации Тосканини», «Память и характер».

являлось святыней. Автор неприкосновенен. Тосканини никогда не выходил за границы требований автора. Ноты, акценты, динамические знаки были подобны приказам, которым он следовал с абсолютным уважением, обязан был повиноваться. С тех пор, как в 1886 году в Рио-де-Жанейро впервые поднялся на подиум, и до последнего своего выступления перед публикой он никогда не изменял этому своему символу веры.

Маэстро **Антонино Вотто,** восемь лет работавший с Тосканини в «Ла Скала» вторым дирижером, подтверждает это:

«Его уважение к произведениям искусства было настолько сильным, что он старался исполнить партитуру предельно точно. Однако каждое его выступление было новым воспроизведением партитуры по сравнению с тем, как она обычно исполнялась в то время, и поэтому его исполнение казалось чем-то дотоле неслыханным. Конечно, все кричали о чуде, о волшебстве. Но ничего волшебного в этом не было: он точно воспроизводил то, что было указано в партитуре, и старался сделать это наилучшим образом, избегая каких-либо пропусков и купюр. В этом и заключалась причина живости его интерпретаций, темпы которых оказывались порой несколько более подвижными, чем те, какие мы обычно слышали».

В те времена, когда Тосканини начал свою дирижерскую деятельность (и задолго до этого), вольности в исполнении встречались часто. Капризы импресарио, неполный состав оркестра, свобода, предоставленная певцам, которые могли где угодно вставлять неуместные каденции и ферматы,— это своеволие до невероятия искажало музыку. Тосканини еще с далекого 1886 года всеми силами боролся против этого господствующего, отвратительного обычая. Его твердость и нетерпимость стали оружием в борьбе. Он не терпел компромиссов, не допускал никаких нажимов: только к музыке он относился с полным уважением, потому что единственно от верности тексту рождается дух интерпретации.

Феделе д'Амико, один из самых блестящих наших критиков, в книге «Музыкальные истории» подчеркнул, что в Италии дирижер оркестра родился гораздо позднее, чем в Германии. Он писал:

«Фигура дирижера, хотя и родилась в театре, а точнее — в Берлинской опере, где-то на рубеже XVIII и

XIX веков, получила свое развитие в странах с немецким языком (и в Англии) прежде всего в концертном плане. И своего современного значения она достигла лишь во второй половине XIX века, когда возникла большая когорта вагнеровских дирижеров, то есть на основе оперы по существу симфонической. Естественно, что в Италии, где симфонических концертов в течение почти всего XIX века не было, а опера строилась целиком на пении, дирижер родился с запозданием и утвердился не без труда: достаточно напомнить, что до 1868 года, хотя уже стали появляться выдающиеся дирижеры и в Италии, в театре «Ла Скала» обязанности дирижера и концертмейстера делились между двумя равноправными музыкантами.

С другой стороны, развитие итальянской музыки требовало утверждения дирижера. Эта необходимость олицетворялась в одном имени — Верди. Именно он, хоть и создавал по-прежнему оперы с преобладанием вокала, включил пение в последовательное драматическое действие. Таким образом, именно Верди сделал больше всех для того, чтобы выдвинулась эта новая, доминирующая фигура в оперном театре — дирижер.

Умение разрешить противоречие между претензиями оперных премьеров и требованиями единства всех компонентов в музыкальной драме — не от случая к случаю, а систематически, охватывая все стороны театрального дела: художественную, техническую, этическую, организационную, любую, какую только можно себе представить,— вот в чем основа исторического величия Тосканини. Его способности были универсальны и исключительны, это не стоит даже повторять, это очевидно; и все же одних способностей недостаточно, чтобы возникла легенда о человеке. Для рождения легенды мало только личных качеств. Необходимо их включение в историческую орбиту, соответствие способностей требованию определенного, поворотного момента истории. Только в таком случае человек делается больше, чем он есть. В народной фантазии его фигура приобретает фантастические размеры. Она воспринимается как чудо.

Каков же был этот исторический момент, когда появился Тосканини? Вердиевская опера заняла первенствующее положение. Но как бы ни гремел Верди, как бы ни удавалось отдельным дирижерам воплотить в спектаклях его требования, все же прежняя, «певческая» традиция

старалась разрушить завоевания композитора. Певцы вносили анархию в его оперы. Именно поэтому в течение десятилетий многие ценители искусства позволяли себе усомниться в величии Верди. Они обвиняли его в вульгарности, уподобляли его симфонические эпизоды звучанию духового оркестра, называли оркестровое сопровождение гитарным аккомпанементом, упрекали в теноровых красивостях и так далее и тому подобное. Тосканини был единственным человеком, которому удалось разрушить это неверное представление о Верди. Он доказал (и умел делать это постоянно), что Верди открыл единственно возможный для итальянской музыки путь. Композитор сумел соединить современные требования новой поэтики с достоинствами вокальной итальянской школы, которая так много дала европейской культуре.

Кроме того (и это теперь очевидно), Тосканини удалось достигнуть успеха еще и потому, что он сумел полностью оценить значение европейского симфонизма. Он осуществил культурное посредничество между итальянским вокалом и европейским симфонизмом. И Тосканини был способен на это: он не только с равным успехом приспосабливался к любому стилю в музыке, но всегда шел в ногу со временем — в течение всей своей долгой карьеры, начавшейся еще до появления вердиевского «Отелло» и завершенной на наших глазах. Он никогда не выглядел устаревшим, антикварным, vieux jeu[1].

Вердиевский, чисто итальянский элемент он сумел слить с немецкой традицией дирижирования, придав ей более широкую перспективу. Старая вердиевская традиция ограждала его от декадентских соблазнов, которые уже тогда начинали расцветать в музыке. Публика любой страны узнавала в его искусстве специфические черты итальянской национальной традиции, которая была понятна всем. Это имело также и политическое значение. Возможно, только Тосканини мы обязаны тем, что самые простые люди Америки сумели понять во время войны, что фашист и итальянец — это отнюдь не синонимы».

Здесь нужно отметить, какое значение искусство Тосканини приобрело в Германии. Первое, что совершил маэстро,— расширил границы репертуара: он не остался

[1] вышедшим из игры (франц.).

в плену названий, принятых многими его итальянскими коллегами по оперному театру, но обратился к опере симфонической, немецкой. Не он первый, конечно, сделал в Италии этот знаменательный шаг, но он первым пошел по новому пути упорно до конца. Музыкальная культура в Италии не отличалась богатством, и значительная часть публики отворачивалась от музыки, если в ней не преобладало пение. Критика находилась в рудиментарном состоянии: ее осуществляли тщеславные дилетанты. С начала XIX века до наших дней (и поныне есть люди, которые занимаются музыкальной критикой лишь из спортивного интереса) критики классифицировали певцов, вместо того чтобы раскрывать интерпретаторские намерения исполнителей. Статьи специалистов часто были просто исследованиями техники дыхания, эмиссии и постановки голоса, своего рода дилетантской приемной у кабинета отоларинголога. Некомпетентная критика довольствовалась серией немотивированных сентенций, похожих на приговоры суда инквизиторов. В рецензиях отражались мнения импресарио, высказываемые с небескорыстной целью. Кое-кто, ближе к нашему времени, пытался пробить броню предрассудков и привычек. И до Тосканини были смелые пионеры, такие, например, как Джузеппе Мартуччи, который много сделал для того, чтобы открыть ученикам романтический оркестровый репертуар, особенно немецкий. Мартуччи добился весьма ценных результатов. Не разрушая завоеваний прошлого, а тем более традиции современного ему оперного театра, он старался расширить наши представления о нем.

Тосканини как дирижер сделал то, к чему в области композиции и музыковедения стремились музыканты более молодые, чем он, такие, как Пиццетти, Малипьеро, Респиги. Именно это подняло его так высоко в разных странах. Надо сказать, что встреча Тосканини с немецкой критикой произошла во время триумфального турне «Ла Скала» в Вену и Берлин в 1929 году. Его спектакли не столько открыли современный итальянский оперный театр, сколько нового дирижера — Артуро Тосканини. Его фигура утвердилась в музыкальном мире рядом с признанными кумирами — такими, как Никиш, Фуртвенглер, Бруно Вальтер и другие великие дирижеры.

Генрих Штробль, тонкий интерпретатор творчества Тосканини, один из крупнейших немецких критиков,

директор музыкальных программ радио и телевидения в Баден-Бадене, раскрывает некоторые черты маэстро — огромную силу убежденности и честность, — благодаря которым он утвердился в музыке:

«Тосканини был человеком сильнейших контрастов: они вытекали из его бурного и упрямого характера. Я никогда не слышал ни столь различных по степени градации adagio, ни таких огромных взрывов forte, как у Тосканини. Безусловно, он достигал феноменальных результатов, но это происходило оттого, что он не стремился подчеркивать внешнюю эффектность. Все шло от его внутренней силы, которая и позволяла ему даже какой-нибудь увертюре Россини придать значительность, сохраняя при этом простоту и безыскусность. Тосканини был итальянцем, поэтому весь этот субъективный интерпретаторский порыв, свойственный немецким дирижерам, для него не имел значения. Именно у нас, в Германии, где главным образом выявляются метафизические и философские основы партитур, появление Тосканини произвело эффект революционный. Он исполнял музыку, и только музыку, ничего не раскрашивая, не затушевывая слабые места партитуры, ничего не пряча с помощью обычных трюков, слишком хорошо известных дирижерам. И как дирижер он был глубоко честным и прямым.

Чему научил Тосканини свое поколение? Он заставил понять, что музыка предназначена не для возбуждения чувств; это структура тональная, звуковая, с точно установленными законами мелодии, ритма и гармонии. Своим пламенным духом он превращал в чистое золото даже сомнительную музыку. Даже слабые, незначительные места, как ни странно, привлекали его; они настолько преображались под его палочкой, что мы благодаря искренности интерпретации забывали, по крайней мере во время исполнения, что это музыка сомнительная и спорная. Я сказал — искренность, потому что именно это слово, думаю, лучше любого другого может определить характер работы Тосканини. Он был символом «музыкальной искренности».

Рассказывая о своих впечатлениях от концерта Нью-йоркского филармонического оркестра во время европейского турне в 1930 году, **Генрих Штробль** вскрывает причины успеха Тосканини:

«Когда появился Тосканини, раздались аплодисменты,

которым, казалось, не будет конца. В этом не было ничего поразительного; удивительно другое: три всемирно прославленных дирижера с очень различным творческим почерком — Бруно Вальтер, Эрих Клейбер и Отто Клемперер — единодушно и восторженно аплодировали Тосканини. Даже Фуртвенглер, хотя и с некоторым снисхождением, присоединился к ним. Признание этих трех великих дирижеров выше любого мнения критиков. И речь идет не только о вежливости по отношению к своему широкоизвестному коллеге. Все, что исполнял Тосканини, будь то Моцарт или Брамс, Штраус или Дебюсси, превращалось в шедевр. Случай редкий, даже уникальный: под управлением Тосканини все становилось совершенным, произведения столь различные по своему характеру и стилю не могли быть исполнены иначе — вот в чем убеждал он слушателей. И опять, снова и снова, вызывала восхищение непревзойденная точность Тосканини, образцовая пунктуальность в соблюдении всех пометок композитора. Его называли «фанатиком точности и ремесленнической верности», потому что он полностью подчинял себя и оркестр произведению искусства. Он был исключительно точен, на гастролях в Берлине именно эта «ремесленническая верность» поражала больше всего. Мы привыкли слушать даже у великих дирижеров более или менее индивидуальные истолкования и никогда не слышали произведение в его первозданном виде. Может быть, только Клемперера в каких-то моментах можно сблизить с Тосканини. Бесспорно, эта точность была великолепна, даже пугающа. Большой ансамбль скрипок Нью-йоркского филармонического оркестра звучал так, словно это был квинтет солистов. Динамические указания в партитуре исполнены с максимальной точностью, не была добавлена ни одна запятая. Не появилось ни единого crescendi, ritardandi, которые не значились бы в партитуре. Духовые в этом поразительном оркестре не звучали обособленно, как принято сейчас во многих даже прославленных оркестрах, но каждый отдельный музыкант — благодаря Тосканини — был захвачен этой «ремесленнической верностью». Однако чисто ремесленническая интерпретация никогда не могла бы произвести такое большое впечатление, если бы исполнение не было одухотворено пламенем страсти, которым горел этот «фанатик совести» — Тосканини».

Искусство Тосканини, в сущности, является примером для многих музыкантов. Конечно, нельзя требовать, чтобы потомкам передавались все черты родителей, но если у новых поколений исполнителей сохранятся техника и моральные качества Тосканини — это уже много. Под техникой мы разумеем его аналитическое чувство, а к моральным качествам относится уважение к произведению, которое исполняется. В этом смысле мы с радостью можем утверждать, что у современных дирижеров существует это уважение, которое еще недавно считалось предрассудком. Об этом говорит пример дирижера **Этторе Грачиса:**

«Я никогда не был лично знаком с Тосканини, но присутствовал на концерте, которым он дирижировал в венецианском театре «Фениче» на фестивале Биеннале в 1949 году, и признаюсь, больше смотрел на дирижера, чем слушал, так я был поражен его энергией, ясностью ума и жизнестойкостью. Ему уже минуло 80 лет, но, несмотря на возраст, он был безразличен к удушливой жаре в зале (в ту пору в театре «Фениче» еще не было кондиционированного воздуха).

Я считаю, что о Тосканини нельзя спорить, его надо принимать, как принимают веру. Тосканини — это вера, голос нашей совести. Иными словами, я хочу сказать, что все мы, интерпретаторы музыки, когда слушаем исполнение Тосканини, не можем не поддаться обаянию единой, захватывающей нас истины, так ясно нам продемонстрированной. Мы верим, что с ним — и только с ним — обретаем истину, а без него — ошибаемся. В трудные минуты его голос приходит к нам на помощь, разжигает дух самокритики и побуждает к решениям, которые отмечены — разумеется, для тех, кто умеет читать,— знаком истины.

Мы должны взять его за образец, но не подражать: многие пытались подражать ему и пытаются до сих пор — особенно молодежь,— но как можно подражать гению? Он, как все гении, единственный и неповторимый. Одно время было модно противопоставлять Тосканини и Фуртвенглера. Кто-то даже говорил (и писал), что Фуртвенглер умел читать между нотных строк, а Тосканини только то, что в нотах. Или, иначе, Фуртвенглер проникал в самые затаенные уголки музыкального языка, вплоть до таинственных границ, поставленных творцом, до не вы-

раженных им таинственных значений, тогда как Тосканини ограничивался тем, что просто переводил графические знаки в чисто метафизические значения, лежащие в основе звуковой структуры. Заманчивая гипотеза, хотя и не новая; во всяком случае это лишь попытка, не совсем безуспешная, найти определение Тосканини-дирижеру. На мой взгляд, дирижеров типа Фуртвенглера — более или менее великих — было несколько, особенно среди немцев, а Тосканини всегда останется уникальным монолитом, одной из тех звезд, которые внезапно вспыхивают и исчезают с горизонта.

Тем не менее Тосканини, не заботясь ни о какой особой назидательности, многому научил своим примером. Его жизнь — великий урок для всех нас, для исполнителей, критики и публики.

Я понял на примере Тосканини основополагающее значение ритма в музыкальном исполнении, необходимость поиска чистоты тембровых звучаний, организации динамики произведения. Я научился также уважать музыку, написанную композитором, то есть быть верным тексту, а не пытаться вложить какой-то смысл, о котором автор никогда и не помышлял. Я уверовал в средства, способные передать музыку; я имею в виду условный нотный текст, традиционные инструменты и музыкантов-исполнителей, то есть все то, что современные композиторы, к сожалению, стремятся отвергнуть,— но этот разговор слишком далеко увел бы меня от Тосканини, который этими средствами пользовался с предельной верой и смирением, чтобы самым достоверным образом передать нам послания великих композиторов прошлого.

Мне хотелось бы позаимствовать у Тосканини энергию, физическую и моральную, его волю и упорство в поиске совершенства, его пугающую пылкость, способность самоконтроля, умение управлять собой и другими людьми».

«Гений единственный и неповторимый» — так определил его Грачис. Тосканини неподражаем: тот, кто пытался перенять у него технику, рисковал потерять черты собственной индивидуальности. Эту мысль подтверждает **Шмидт-Иссерштедт:**

«Берлинские концерты Тосканини в 1929 году были для меня необычайной школой. Когда он дирижировал Героической, я отметил абсолютную ритмическую стро-

гость. Это поразило меня; казалось, Героическая непохожа на обычную и в то же время более грандиозна, чем когда-либо. В антракте я поделился своими впечатлениями с друзьями. Некоторые из них находили Тосканини слишком дотошным и заявляли, что предпочитают ему Менгельберга или Фуртвенглера, у которых больше фантазии... Я настаивал на своем, говоря: Героическая грандиозна. Я лично считаю, что Тосканини показал настоящую манеру дирижирования, все остальное было грубым дилетантизмом. По молодости я думал: Тосканини и я чем-то близки друг другу.

Позже, когда я занял пост главного дирижера оркестра в Дармштадте, а потом в Ростоке, я попытался, так же как Тосканини, исполнять только то, что было написано в партитуре, но в результате получалось очень сухо. Друзья говорили мне: «Что с тобой случилось?» Я отвечал: «Дорогие мои, точное следование партитуре — вот истинный принцип дирижирования...» Но тут таилась большая опасность: нельзя было подражать технике Тосканини, даже от его влияния нужно было освободиться, чтобы снова обрести собственную манеру, свой облик. Только с годами, когда пришла зрелость, я сумел найти свой стиль дирижирования».

Маэстро **Шмидт-Иссерштедт** делится своими впечатлениями от выступления Тосканини в Байрейте, в операх Вагнера:

«Прежде всего расскажу о «Тристане» в Байрейте. Спектакль готовился с большим волнением. Напряжение было предельным. Друзья говорили в один голос: «Затея безумная...» Вступление исполнено очень красиво. Но естественное затухание звука, вызванное необычным расположением оркестра в Байрейте, не требовало от дирижера поисков особого эффекта: звуки сами растворялись в туманной дали; поэтому весь I акт разочаровал меня: очень медленный, паузы рассчитаны с абсолютной точностью и ничего не было добавлено — все соответствовало партитуре. Но II акт перенес в другой мир. Таким прекрасным мне никогда больше не удавалось его услышать: певучий, напевный, мелодичный почти по-итальянски... И наконец III акт: грандиозный, экстатический и совершенно непринужденный».

Самый знаменитый в наши дни дирижер — **Герберт фон Караян**, который вместе с маэстро работал в Бай-

рейте, рассказывает о том, чему научило его искусство Тосканини,— о волшебном значении слова «точность»:

«Было время, когда Тосканини оказывал исключительное воздействие на меня. Когда я впервые встретился с ним, с оперой обращались особенно неряшливо, относились к ней равнодушно. Как только Тосканини приехал в Байрейт, я сразу же понял, что такое для него понятие «точность». Точность неправдоподобная — условимся — не механическая, но духовная сила, которая исходила от музыки, исполненной буквально, и подчиняла себе все. Это было почти откровением.

После негласной учебы у Тосканини я вернулся к своей повседневной работе с очень определенным намерением делать так, как он, ибо обрел меру, которая внезапно стала для меня исключительно важной. В своем маленьком оркестре в Ульме я с первой же репетиции стал применять этот новый критерий. Искусство Тосканини определило для меня иные пути, явилось серьезной и глубокой школой» [1].

Принято считать, что всему можно научиться и научить. Многие имели смелость спрашивать Тосканини, почему он не думает о создании своей школы дирижирования оркестром. Лицо его сразу же мрачнело, когда он слышал такие вопросы. Он отвечал кратко и резко. Впрочем, мы не раз замечали, что маэстро склонен преуменьшать значение дирижера оркестра. «Дирижировать легко,— заявлял он нередко,— все могут дирижировать: это гораздо проще, чем играть на каком-нибудь инструменте!». Именно из-за такого отношения к дирижерским способностям он воздерживался от преподавания. «Совершенно не знаю, как можно учить дирижировать оркестром в консерватории»,— часто говорил он. И все же, как мы убедились, он многих научил чему-то. Больше того, он дал дирижерам моральный критерий, проявившийся в его отношении к автору.

---

[1] В одном из последних интервью Караян заметил: «Вот чудо, которое нельзя объяснить. Вспомните: когда Тосканини появлялся перед одним из чужих — скажем, немецким,— оркестров с произведением, которым полностью овладел, с которым он буквально сросся (к примеру, Россини),— через пять минут коллектив играл как итальянский. На репетиции не было обронено ни слова относительно Россини или Верди, различий между итальянской и немецкой манерами исполнения — и все было абсолютно верно». («Советская музыка», 1969, № 12, с. 119).

Карло Франчи, молодой, но уже известный дирижер, показывает, чему многие молодые музыканты научились у маэстро и как эти уроки приобретают в нашей жизни все более важное значение:

«Тосканини преподал нам большой урок, прежде всего урок моральный. Он не испугался непопулярности, но привел оперу к ее истинному звучанию в стиле и точности. Когда мы читаем какой-нибудь музыкальный текст, например вердиевский, всматриваемся в нотные знаки, то обнаруживаем, что многие места, особенно в популярных операх, изменены певцами в угоду своим акробатическим вокальным фокусам. Вновь привести музыку, в данном случае музыку Верди, к ее первоначальному тексту, к ее истинной сущности означает для дирижера рискнуть быть непопулярным, так часто партер и галерка ждут фермату от певца даже там, где она не указана композитором. К сожалению, почти все забывают величайший урок Тосканини. Причиной этому очень часто являются лень, желание дирижера угодить великому певцу, боязнь поспорить с ним, испортить отношения. Я считаю абсолютным долгом каждого дирижера развивать требования Тосканини к певцам и музыкантам. Это цель, к которой надо стремиться и добиваться ее осуществления».

Для маэстро **Фернандо Превитали**, дирижера оркестра академии «Санта Чечилия», урок Тосканини выразился в следующем:

«В искусстве Тосканини поиск технического совершенства, достигаемого путем капиллярной точности и, я сказал бы, неумолимой верности тексту, сочетался с неимоверными усилиями добиться выразительности. Есть еще один художник, который, по-моему, в приверженности строгой дисциплине может стать рядом с Тосканини: Бруно Вальтер. Он был также одним из великих; я помню, Тосканини очень хорошо отзывался о нем. Бруно Вальтер тоже был точным интерпретатором, верным тексту, но, вероятно, более свободным в обращении с авторами. Должно быть, он осмеливался допускать бо̀льшие вольности, в то время как Тосканини необычайно строго относился к себе и не смел отступить от текста ни на шаг. Его записи некоторых романтических произведений вызывают порой ощущение сухости (это наиболее точное слово). Почему? Возможно, он слишком боялся под-

даться влиянию сентиментализма и жестоко контролировал себя. Он стремился придерживаться идеальной верности авторскому тексту».

Свидетельства, которые мы собрали в этой книге, принадлежат не только ныне здравствующим музыкантам, но также писателям и критикам, уже ушедшим от нас. **Ренато Симони,** который был одним из лучших театральных критиков и чутким художником, оперным режиссером, оставил интересные заметки о маэстро — о его способности передавать публике радость от контакта с высоким искусством:

«Каждый раз, когда Артуро Тосканини покидает свой кабинет, где в уединении и тишине обдумывал новую работу, и выходит на публику, мы чувствуем, что это событие, душой которого он является, приобретает значение не только художественное. В момент радостного волнения, какое дает нам прекрасная музыка, исполненная с таким совершенством, пробуждаются в нас мысли о высоком искусстве, которое вновь обретает благородную миссию служения людям.

Наслаждение, которое мы получаем, носит не только узко эгоистический характер — оно связывает нас с обществом. Оно делается все сильнее по мере того, как мы впитываем в себя радость других людей; оно активно и безгранично входит в нашу жизнь, заставляет надеяться и страстно желать, что духовное обновление, которое мы получаем от этой необычайной красоты, воздействует на всех, являясь сущностью и блестящим выражением интеллектуального совершенства нашего поколения, нашего времени.

Публика приходит на спектакли и концерты под управлением Тосканини не только для того, чтобы получить простое удовлетворение от музыки. Она понимает, что ей предлагается нечто лучшее, нечто более важное: не узкому кругу музыкальных снобов и профессионалов адресуется его исполнение — это грандиозный народный праздник, для которого любой зал недостаточен по своим размерам, ибо мощь, излучаемая маэстро, требует безграничной свободы. У всех возникает горячее желание пригласить сюда и тех, кого нет в зале, чтобы и они могли испытать радость и страсть, воспламеняющие нас. Артуро Тосканини — поразительный проповедник, но не на словах, а на деле. Мы ясно чувствуем, что никакой

узкий кружок любителей искусства не может взять на него монополию. Его искусство не кастовое, не дидактическое. На него возложена миссия улавливать красоту там, где она более всего скрыта от нас, и нести ее людям, сверкающую и гуманную, согретую светом его чистой и изумленной души».

ТЕХНИКА

Из некоторых наших утверждений кто-то может сделать вывод, что Тосканини мог бы создать свою собственную школу дирижирования, чтобы передать преемникам свое искусство. Подобное предположение очень далеко от действительности. Профессионального дирижера оркестра не вырастить в школе — им надо родиться. Конечно, обучение вносит свой вклад в формирование дирижера, помогая приобрести необходимые знания и музыкальную подготовку, точно так же как в любой другой отрасли. Школа возбуждает творческие импульсы — это верно — и выявляет предпочтительные склонности музыканта, но только в том случае, если ученик по-настоящему любит музыку и глубоко интересуется ею.

Тосканини был образцом идеального дирижера, который соединяет в себе музыкальные способности с моральными качествами; иными словами, его искусство рождается от единства техники, природы и человеческого чувства. Невозможно полностью быть преданным тексту автора, если при этом не хватает моральной силы и смирения, если нет мужества заставлять всех отдавать максимум необходимого для отличного исполнения произведения. Тосканини навязывал свою волю импресарио, требуя оркестров и хоров первокласснейших; он устанавливал строжайшую дисциплину среди оркестрантов, хористов и певцов. И добился единства всех элементов, из которых состоит спектакль, направив их к определенной цели. Это было вечное, надежное оружие, на котором держалось искусство Тосканини.

Но многие ли способны из высокомерных, тщеславных снобов превратиться в скромных, простых, все понимающих людей? Тут мало одного желания. Глупый человек напрасно будет цепляться за все библиотеки — он не приобретет ни грана ума. Свой характер, в сущности, мы носим всю жизнь, как черепаха панцирь. Вот почему нельзя приблизиться к искусству Тосканини всем

дирижерам, которые не обладают характером, в какой-то мере похожим на характер Тосканини.

Рассмотрим теперь его технику. В чем она заключалась? Главным образом в способности анализировать партитуру; он не мог произвести синтеза, если ему не удавалось проделать анализ: синтез был прямым следствием анализа. Тосканини добивался ясности всех элементов музыкального произведения: каждая тема прослушивалась в сплошной лавине звуков; слияние двух или нескольких мелодий, одновременное их исполнение, рельеф, скрытый в полифонии звучаний,— все представало ясным, простым и очевидным. Музыкальное произведение можно было сравнить со сложным двигателем под стеклянным футляром, который позволяет следить за движением поршней, клапанов, шестеренок, пока не станет понятно более или менее глубоко их назначение. Представьте, например, увертюру к «Мейстерзингерам» Вагнера, то место, где звучат одновременно несколько мелодий; так вот, ни одному дирижеру не удавалось исполнить его так, чтобы каждая мелодия была слышна отчетливо, раздельно одна от другой, и в то же время не пропадало их общее звучание, ощущение того целого, частью которого они являются.

Точное описание некоторых аспектов внешней техники Тосканини дал нам маэстро **Фернандо Превитали:**

«Я познакомился с Тосканини примерно в 1925 году в Турине, играя в оркестре под его управлением. Был я тогда мальчиком в коротких штанишках и сидел за последним пультом виолончелей. Тосканини дирижировал всеми симфониями Бетховена и «Нероном» Бойто. Нужно ли говорить, что Тосканини был для меня, как и для многих других молодых музыкантов, настоящим кумиром. Все мы хотели в будущем стать дирижерами (оркестранты всегда мечтают об этом)... А Тосканини был такой яркой личностью, что не мог не поразить наше воображение. Он тоже когда-то играл в оркестре, и, я бы сказал, в его жестах осталось что-то такое, что выдавало виолончелиста. Это чувствовалось по положению, которое он придавал левой руке, призывая виолончели и скрипки играть более выразительно: словно пальцы, вибрируя, нажимали на струну, чтобы извлечь из нее более экспрессивный звук. Вообще жесты его были очень ясными и скупыми. Он показывал только главное; пользовался

несколькими своеобразными жестами, которые потом перенимали другие дирижеры. Например, какой-то округлый жест правой руки, когда хотел, чтобы оркестр был точным, но в то же время несколько более гибким».

Писатель **Уго Ойетти** был другом и поклонником Тосканини. Он часто посещал его дом, изучил характер, понял душу маэстро. Мало того — сумел уловить и зафиксировать пластичные движения его живых и трепетных рук, как будто музыка струилась из его пальцев. Он показал нам один из аспектов тосканиниевской техники:

«...Руки Тосканини. Я никогда не замечал прежде, что они такие большие и сильные. Я видел их всегда вырисовывающимися на фоне слабого света в оркестре, длинные и нервные — руки волшебника, совершающего в полутьме свои заклинания. Кто не помнит рук Тосканини? Подвижная фигура колеблется и покачивается на неподвижных ногах. Нам, зрителям, лишь временами, на мгновение видна часть лица — профиль. Говорят только руки, особенно левая, свободная от палочки: она то приближается, то в медленном crescendo прижимается к сердцу, как бы прикасаясь к струнам какой-то скрипки, то далеко вперед устремляется указательный палец, как бы обращаясь к какому-то отдаленному инструменту, то вместе соединяются указательный, средний и безымянный пальцы, чтобы стать похожими на изящный цветок, то в страстном порыве дирижер нагибается к оркестру, чтобы остановить надвигающийся поток: руки образуют круг над головой, и если сидеть в первом ряду, то можно среди шума инструментов услышать его голос, приглушенный как во сне, направляющий музыкальную нить. Игра этих рук, наверное, нигде не бывает такой разнообразной и выразительной, как при исполнении «Моря» Дебюсси, музыка которого беспрерывна и бесконечна, как водяная стихия. Кажется, будто покоишься на поверхности счастливой и прозрачной, постоянно движущейся вечности...

Сейчас они лежат на скатерти рядом со мной — руки Тосканини. Они совсем другие: в них не видна больше волнующая утонченность, как в оркестре, но заметна твердая воля. Большой палец длиннее указательного: взяв кого-нибудь за руку, пальцы соединяются, как клещи. Я никогда больше не видел Тосканини таким цветущим, свежим, без единой морщинки. Розовые губы

под приподнятыми усиками, глаза с коричневым зрачком внутри зеленого кружка живо блестели в глубине двух выпуклых изгибов, которые составляют тенистый мост; и голос его, средний между глухим и дрожащим, придает каждой его фразе звучание характерной доверительности, рожденной глубокой искренностью. Мы вернулись в салон и все собрались вокруг него.

«Первое качество дирижера? Смирение, смирение». Сойдя с подиума, Тосканини не делает больше ни единого жеста; руки на отвороте фрака. «Именно так, смирение. Если что-нибудь не получается, то только потому, что я плохо понял автора. И в этом целиком моя вина. Кто думает, что Моцарт, Бетховен, Вагнер, Верди ошибались и их нужно поправить, просто глуп. Нужно снова изучать, изучать, чтобы понимать лучше. Они написали музыку не для того, чтобы я мог кривляться перед оркестром. Я должен раскрыть их такими, какие они есть, приближать к ним оркестр как можно теснее, так, чтобы не было между ними и струи воздуха. Дирижер должен исполнять. Смирение, верность, ясность, единство,— следует пауза.— Это так просто: исполнять музыку так, как она написана».

Кто-то замечает: два недостатка, которые маэстро никогда не прощает,— небрежность и бессилие. Тосканини поймал фразу налету: «Конечно, потому что они противоречат любви, противоречат верности. Тот бессилен? Этот рассеян? Пусть тогда сидят дома. Кто их заставляет играть в оркестре? Этой профессии нужно отдаваться целиком. Одной техники недостаточно... Отличный исполнитель, отличный инструмент — это лишь первая стадия. Есть еще сердце».

Некоторая часть публики, не слишком вникающая в суть дела и довольствующаяся лишь внешней стороной, возможно, считает Тосканини довольно экстравагантным человеком. Она слышала о его исключительных способностях, восхищается всем, чем можно восхищаться в искусстве, столь глубоко индивидуальном, и не всегда может понять его постоянную неудовлетворенность, из-за которой он всегда выглядит нахмуренным, отрешенным от окружающего мира, погруженным в какие-то думы, от которых, похоже, не может освободиться: о чем он все время думает? Конечно, о музыке! И все же Тосканини был человеком, жившим в реальном мире и сле-

дившим за всеми событиями в жизни, комментируя их и давая оценки. Он интересовался другими видами искусства, особенно живописью. У него была семья, которой он посвятил всего себя. Все это было отдыхом, необходимым для того, чтобы с новой силой продолжить диалог с авторами, отношения с оркестрантами. Немногие интерпретаторы были так близки к авторам, как Тосканини, когда он готовился исполнять их произведения; и в тот момент, когда поднимал палочку, давая сигнал вступления, между дирижером и композитором возникало удивительное взаимопонимание. Во время исполнения маэстро заново переживал все муки, тревоги и сомнения творчества; он становился, сам того не замечая, на место автора, словно сам в этот момент творил исполняемую музыку. Достаточно было побывать на какой-нибудь его репетиции, чтобы понять, как в этих остановках оркестра, повторах, в тревожном неистовстве он заново проходил трудный путь, совершенный композитором, которого он ревниво брал под свою защиту.

Инженер **Сандро Чиконья,** помогавший Тосканини в Милане делать грамзаписи, вспоминает очень примечательный эпизод:

«На генеральной репетиции Реквиема Верди произошел случай, весьма достойный внимания, показывающий, как Тосканини умел добиваться от оркестра всего, что тот мог дать. В «Dies irae» в конце одной фразы маэстро остановил оркестр и заявил, что решительно недоволен исполнением (мне, среднему слушателю, отрывок показался совершенным). Маэстро требует большей живости и заставляет повторить эпизод. В новом исполнении даже такому неподготовленному уху, как мое, стало ясно, что оркестр звучит лучше. Но Тосканини снова останавливает оркестр на том же месте и настойчиво требует улучшения. Он объясняет, что нужно сделать, прежде чем еще раз повторить отрывок. После небольшой паузы он произносит с печалью в голосе фразу, которая стала знаменитой: «Если бы вы отдавали хотя бы частицу того, что вкладываю я!» Эпизод исполняется в третий раз и звучит великолепно. Этот вариант вошел в грамзапись. Случай обычный, но очень примечательный...»

Критик **Массимо Мила** считает, что неумолимый поиск совершенства дал искусству Тосканини необходимые средства и технику:

«Именно в этом стремлении к скрупулезнейшему совершенству и заключается все величие маэстро. Так называемая неудовлетворенность Тосканини, которая находила выход в знаменитых взрывах гнева, в плохом настроении, в бурных вспышках его темперамента, не была свойством его характера. Рано или поздно всегда наступал момент (правда, гораздо позднее, чем этого хотелось бы многим артистам), когда Тосканини получал удовлетворение: складки на его нахмуренном лбу разглаживались, глаза загорались радостным огнем, жесты становились дружескими, сердечными. Он мог сказать наконец: «Мгновенье, стой, прекрасно ты!» — опера была готова к исполнению, концерт не требовал больше репетиций, пластинку можно было выпускать в продажу. Маэстро достиг того, что он с самого начала работы уже отлично ощущал внутри себя.

Неудовлетворенность Тосканини можно более точно определить как неутомимый поиск совершенства. Это не только художественная задача, но и явление морального порядка. Даже не музыканты чувствуют, что именно это придает облику Тосканини легендарный ореол. Его творчество было постоянным уроком честности не только для всех великих и маленьких тружеников искусства (нет необходимости говорить, какое оздоровление принес его пример в кругах театральных, где так легко возникают опасности, вызванные самолюбием, тщеславием, самомнением, попытками достигнуть легкого успеха), но и вообще для каждого человека, чем бы он ни занимался».

СРЕДСТВА ИНТЕРПРЕТАЦИИ

Как удавалось Тосканини властно повелевать оркестром и в то же время давать ему свободу выражать свои чувства? Этот вопрос вставал перед многими слушателями его концертов. Каким образом он мог сочетать абсолютную точность и прозрачную ясность с красноречивой силой, врезающейся в сознание, с певучестью и трепетным волнением, которые излучали его интерпретации? Репетиции Тосканини показывают (мы об этом уже говорили), что все это рождалось непосредственно из партитур, значение и характер которых он пояснял выразительными замечаниями, репликами, возникавшими тут же упреками и крепкими, колоритными выражениями.

В один из последних концертов, которыми он дирижировал в «Ла Скала», была включена Седьмая симфония Шуберта. Мы присутствовали на репетициях. Они проходили спокойно. Знаменитая симфония выстраивалась на наших глазах абсолютно точно, приобретая краски, соответствующие партитуре, как вдруг в начале скерцо замечательный оркестр остановился: он не мог начать игру с тем стремительным порывом, которого требовал Тосканини.

Два, три, четыре, пять раз повторяли все снова, но тщетно. Маэстро стал уже хмуриться, ворчать и неожиданно у него вырвалось замечание, которое спасло положение (как это часто бывало в трудные моменты): «Перестаньте же, наконец, считать Шуберта несчастным, погибшим человеком, замученным болезнью, который отчаянно бродил по улицам Вены. Шуберт был молод, любил веселые компании, песни, вино, женщин...» — тут он замолк, усомнившись в точности этих биографических сведений, но мгновение спустя добавил: «Ну, а если не любил, тем хуже для него...» Оркестранты захохотали, и начало скерцо зазвучало стремительно, порывисто, как и хотел Тосканини.

Анита Коломбо, секретарь Тосканини в «Ла Скала», музыкант по образованию, вспоминает эпизод, показывающий, как глубоко маэстро знал партитуру, которой дирижировал:

«Помню, на первой же репетиции какого-либо нового произведения маэстро нередко останавливал оркестр и говорил: «Нет, это не то, не так, как я слышу». Было видно, что маэстро, изучая партитуру, уже мысленно исполнял ее, то есть слышал тембр, окраску звука, стройность звучания разных групп инструментов, и требовал от оркестра выявить в звучании все, что он «прочел» в тексте, написанном композитором.

Какими средствами он добивался этого? Ясностью и простотой. Тосканини не вел долгих разговоров с оркестрантами. Помню, например, на одной репетиции «Лоэнгрина» его не устраивало «скольжение» тарелок. «Нет, не так,— сказал он ударнику,— тут надо иначе; смотри, ты должен думать, что в этот момент Лоэнгрин вынимает меч из ножен; попробуй воспроизвести этот эффект легким шорохом тарелок... вот так...» Музыкант понял его и сделал то, что нужно. Надо всегда учитывать, что маэ-

стро прекрасно знал инструменты, их возможности и границы».

Одним из средств, которые применял Тосканини при подготовке пьес к исполнению, было удивительное равновесие звучания и уважение к тембрам. Вот что говорит по этому поводу маэстро **Адриано Луальди:**

«Интуиция Тосканини была поистине необычайной. Он гениально схватывал музыкальные характеристики. Читая партитуры, он словно слышал все, что написано на странице, улавливал эффект, который получится в результате. Его неудовлетворенность во время репетиций возникала вследствие того, что оркестр звучал не так, как он себе представлял мысленно.

В связи с этим мне вспоминается исключительно важная подробность. Во время одной оркестровой репетиции, которая, если не ошибаюсь, проходила в «Скала», он потратил целых 20 минут, чтобы найти равновесие между челестой и арфой (кажется, репетировалось какое-то произведение Респиги). Известно, что исполнитель на челесте не может изменять силу звука (у челесты нет ни forte, ни piano); и трудно представить себе, сколько настойчивости, терпения и упорства проявил Тосканини, чтобы добиться идеального равновесия между челестой и арфой.

Другой очень важный момент, который следует вспомнить: как Тосканини добивался нежности звука от оркестра. «Вы должны играть dolce (сладко, мягко.— *Прим. перев.*) даже на fortissimo,— требовал он,— не надо резко только потому, что написано fortissimo! А когда играет piano, ради бога, остерегайтесь фальцета: это самый неприятный из всех звуков, особенно у струнных,— он пустой и без вибрации. Поэтому вы должны играть трижды pianissimo, десять раз pianissimo, но никак не фальцет».

Такие же советы — как получить нежный звук от всех инструментов оркестра (от медных, флейт, флейт-пикколо, струнных) — я впервые услышал еще в 1907 году, когда был молод, от Пьетро Масканьи. Это требование всегда звучало в устах Тосканини как «самое крайнее условие». Но, к сожалению, ничего подобного я никогда не слышал больше от других дирижеров, даже очень выдающихся, которые шли следом за Тосканини».

Критик **Руппель** дает точную характеристику, как Тосканини умел добиваться той прозрачности и легкости,

а также силы в акцентах, о которых говорил маэстро Луальди:

«Один из самых больших секретов Тосканини заключается в том, что его pianissimo (ppp, даже pppp) звучащее, словно легкое дуновение, никогда не казалось бесплотным, нематериальным. Его любовь к материальности звука типично латинская. Даже очищенный до предела звук сохранял свою твердость и густоту. С другой стороны, в fortissimo порыв оркестра у Тосканини был таким мощным, что заставлял вздрагивать слушателей; особенно характерные всплески в начале II акта «Бала-маскарада» звучали у него, как ружейный треск, не теряя, однако, своей музыкальной основы. Даже напряженные фрагменты сохраняли у Тосканини мягкое, элегантное звучание, как, например Credo Яго во II действии «Отелло» Верди».

Маэстро **Франко Капуана**, один из крупнейших наших дирижеров, объясняет волшебство fortissimo, показывая, как постепенность crescendo приводила к звучанию, какое удавалось получить лишь очень немногим дирижерам:

«...Например, когда однажды я слушал Пролог из «Мефистофеля» Бойто под управлением Тосканини, дирижер в финале сумел добиться такой звучности от духовых, что я даже подумал, не прибавил ли он что-нибудь к партитуре. В то время как мощь духовых нарастала, левой рукой он сдерживал порыв струнных, а потом, уже на последних тактах, когда необходима была еще большая сила звука, он убирал руку и все инструменты сразу же давали предельную полноту звучания, которую маэстро требовал взглядом, голосом, так как он пел, когда дирижировал. Кто не мог услышать оркестр, руководимый маэстро, во время репетиций или концертов, никогда не сможет до конца понять, кем был Артуро Тосканини. Даже в записях мы ощущаем беспредельное величие дирижера, но чтобы понять его еще лучше и полюбить (этого человека надо было глубоко любить, как любил его я) — нужно было видеть его там — на подиуме. Глаза его — голубовато-серые, нежнейшие — были полны какого-то очарования. Когда каждый из оркестрантов делал то, что он просил, его взгляд смягчался, и, напротив, если его сердили, не могли выполнить его требований, он становился ужасным...»

Маэстро **Пеллетье,** который был дирижером в нью-йоркском театре «Метрополитен» приводит пример того, как Тосканини умел объяснять оркестру, что он от него хочет:

«На одной репетиции маэстро старался добиться от оркестра какого-то особого оттенка и никак не мог. Он пытался объясниться на английском языке, на итальянском, различными иными способами, но все напрасно. Тогда он достал из кармана платок, развернул его и выпустил из рук. «Вот, что я прошу, синьоры,— проговорил он,— я не хочу сопротивления ни от кого из вас: нужна нежность, вы должны быть совсем невесомыми, как этот платок».

Однажды он позвонил мне днем и попросил прийти к нему. Маэстро готовил Девятую симфонию для НБК. На столе лежали две или три партитуры в разных изданиях и много трудов о Бетховене на немецком, французском и английском языках, книга Фуртвенглера и другие. Маэстро, хотя и дирижировал симфонией уже более ста раз, снова консультировался, изучал каждую деталь. Он сказал мне: «Симфония так велика, что я чувствую — недостаточно еще знаю ее. Вот почему каждый раз я начинаю сначала, когда готовлюсь снова дирижировать ею».

Маэстро не понимал, например, как мог Вейнгартнер советовать удвоить ту или иную группу инструментов. «Бетховен,— говорил Тосканини,— знал, чего хотел».

Как-то я сказал ему, что понял наконец все трудности, которые у меня возникают во время дирижирования. Тосканини улыбнулся и ответил: „Думаешь, ты один? Я это делал уже много раз; ты должен изучать музыку до тех пор, пока ноты не будут сами подниматься со страниц. Когда знаешь партитуру в буквальном смысле этого слова, тогда музыка становится реальностью. А до этого момента ты все время должен находиться в стадии занятий, считать себя учеником. Публика приходит слушать, как ты исполняешь то или иное произведение, и ей нет дела, сколько времени ты потратил, чтобы подготовиться к исполнению. Ее интересует только то, что ты говоришь своей интерпретацией. Если тебе надо перечитать партитуру двести раз, сделай это, но не утверждай: «Почти хорошо», потому что в музыке никогда не

может быть «почти хорошо». Или совершенство, или ничто"».

Маэстро **Фернандо Превитали** вспоминает одну из бесед с Тосканини по поводу некоторых трудностей, касающихся интерпретации Девятой симфонии Бетховена:

«Иногда я пытался спрашивать маэстро о вещах, интересующих меня, но он не всегда был расположен рассказывать о них, а помимо своей воли отвлекался на вопросы, которые больше всего волновали его в тот момент. Как-то раз я буквально загнал его в угол и спросил о некоторых частностях в Девятой симфонии Бетховена: «Маэстро, как, по-вашему, нужно исполнять вот этот такт?» — «Что ты хочешь, сынок, я всякий раз играю его немного по-другому!» И действительно, он при каждом исполнении заново изучал партитуры, и никогда не был доволен тем, чего достиг. Это говорит о том, что постоянные занятия, возвращение к уже изученным произведениям составляли часть метода работы Тосканини».

Маэстро **Франко Феррара**, признанный продолжатель великой дирижерской традиции, говорит о тосканиниевских интерпретациях Моцарта:

«Симфония соль минор для меня самая совершенная из всех существующих, самая прекрасная, так как Тосканини, взяв правильные темпы, действительно заставляет почувствовать, что это произведение уже близко к романтизму, то есть подвластно законам ритмической гибкости, которая утвердится в XIX веке. Слушая его интерпретации, находишь в них всю живость, жизненность, всю изысканность Моцарта, прозрачность и выразительность истинно моцартовскую, ибо это был человек необычайной силы, и Тосканини понял это».

Критика, занимаясь Тосканини, очень часто старалась проникнуть в секрет работы маэстро. Многие считали, достаточно побывать на его репетициях, чтобы понять средства, которые он использовал. Вспышки гнева Тосканини, остановки оркестра тщательнейшим образом анализировались, слова его взвешивались. Каждая мелочь учитывалась в стремлении разгадать феномен Тосканини.

Полезно проследить, как различные критики, самые выдающиеся, каждый по-своему объясняли Тосканини, который давал материал всем, так как был многогранен, словно призма. Разумеется, тут нет ничего нового, но мы

подчеркиваем эту сторону: она показывает, какой резонанс вызывало повсюду искусство Тосканини.

Нам хотелось бы выяснить не только, кем был Тосканини в действительности, но и как его воспринимали субъективно все, кто соприкасался с ним. Прежде всего необходимо подчеркнуть, что все они отмечали его великую преданность композитору, его смирение перед произведением искусства, к которому он подходил свободным от какой бы то ни было эстетической предвзятости и — еще в большей степени — от преднамеренных оценок. Музыка была для него только музыкой, и лишь ее он оживлял в звуках во время исполнения. Единодушие критиков в этом отношении абсолютное: это было в прямом смысле его профессиональной верой.

Нам доставляет удовольствие привести отрывок из книги известного американского критика, музыковеда и композитора **Спайка Хьюза** «Наследие Тосканини», в которой он предпринял опыт критически раскрыть интерпретации Верди, Бетховена и многих других композиторов:

«Впервые я услышал, как дирижирует Тосканини, более тридцати лет назад и с тех пор пытаюсь понять, что отличает его от других дирижеров. Что он делал? И как делал? Объяснений существует достаточно. Например, венгерский скрипач Йозеф Сигети сравнивал Тосканини с великолепным шеф-поваром, который, прежде чем начать готовить, заботился о том, чтобы на кухне было чисто, кастрюли и сковородки блестели, не пахло прогорклым маслом; иными словами, каждую деталь, связанную с работой оркестра, прежде чем включить в готовую программу, Тосканини скрупулезно очищал и отшлифовывал до блеска. «Самое странное, — часто повторял он,— что дирижеры рассматривают партитуры на свет или же, перевернув страницу вверх ногами, упорно ищут то, чего в ней нет, и не замечают, что в ней есть». Я думаю, мое объяснение может помочь раскрыть секрет Тосканини. Он заключается в том, что маэстро способен был к любому произведению подходить так, словно видит его в первый раз. Но самое главное в секрете Тосканини — его требование ясности в каждом произведении искусства. Простота была его методом работы, прямым путем поиска истины, позволяющим увидеть в партитуре то, «что в ней есть».

В связи с этим вспоминается пример его искренности и настойчивости. Еще до войны на репетиции с оркестром НБК маэстро начал I часть Героической Бетховена, но через несколько тактов остановил оркестр и на смеси из трех или четырех языков, которую он считал чисто английской речью, воскликнул: «Нет, это не Наполеон, не Гитлер и не Муссолини: это allegro con brio! Пожалуйста, сначала!»

Для него важно было прежде всего определить подлинное значение нот и пометок. Если Бетховен написал allegro con brio или Верди пометил cantabile, долг дирижера гарантировать строгое соблюдение этих указаний. Если Тосканини терял на репетиции терпение и разражались бурные сцены, мы присутствовали не при вспышках темперамента или проявлении тщеславия либо капризов примадонны: взрыв вызывался разочарованием, обидой на самого себя. Он не смог ясно объяснить свои желания, ему не удалось передать оркестру или певцам волю композитора, словом то, „что есть"».

Критик **Генрих Штробль** со времени окончания первой мировой войны был одним из самых активных пропагандистов современной музыки, которую он тщательно анализировал, раскрывая ее истоки в прошлом и отмечая новые средства выразительности, какие принесло время. Он сумел определить характер многих исполнителей и зафиксировать их заслуги:

«Когда Тосканини поднимал палочку, вспыхивал огонь! Внешним символом этого огня были широкие движения его рук, пристальный, пронизывающий взгляд, который магически действовал на оркестрантов. Не случайно Тосканини боялись! Ибо он требовал постоянной и полной отдачи музыке. Секрет искусства Тосканини заключался в слиянии техники, отточенной до умелости мастера-ремесленника, с непосредственным чувством, однако тщательно контролируемым разумом. Ритм для него никогда не был только средством для музыкального отсчета, он нес архитектоническую функцию в общей конструкции музыкального произведения. Звуковая картина не была лишь возможностью передать какое-то красочное впечатление, нервное, тонкое, но — акустическим символом для выявления архитектонического содержания. Мелодия, воспроизведенная Тосканини, была не только приятным звуковедением, но четкой линией звука, отражаю-

щей состояние его души, которую он умел поднять до крайнего напряжения, чтобы затем свести к предельной нежности».

Не надо думать, однако, что техника Тосканини была засушена какой-то системой. Порой результат созревал лишь к моменту исполнения, так как именно во время концерта устанавливается контакт с публикой, определяется успех или провал исполнения.

Маэстро **Антонино Вотто,** вспоминая одну фразу Тосканини, показывает, как тот заботился, чтобы каждое исполнение не было заковано в железные конструкции:

«Когда был жив бедный Кантелли, Тосканини рассказывал мне один эпизод из творческой жизни этого молодого человека, который несомненно обладал отличными способностями, но которого судьба слишком скоро отняла у нас (Гвидо Кантелли был единственным учеником Тосканини, которого дирижер считал своим преемником; погиб в авиационной катастрофе в возрасте 36 лет. — *Прим. переводчика*). Кантелли, совершая концертное турне по Америке, в течение одной недели трижды исполнил Седьмую симфонию Бетховена. Тосканини слушал все его концерты. В конце турне он заметил ему: «Неужели ты ни разу ни на минуту не отвлекся? Ты постоянно заботился о том, чтобы стереотипировать свою музыкальную речь... Какая-нибудь небольшая разница все же должна была возникнуть в твоем состоянии на том или другом концерте?» Значит, можно предположить, что и сам Тосканини, повторяя несколько раз одно произведение, допускал некоторые небольшие отклонения. Это естественно, это свойственно творящей душе артиста».

Интерпретация не может быть зафиксирована с механической точностью, ибо в конце концов это разрушило бы очарование от слушания произведения. Оно превратилось бы в архивный экспонат. Определенная конструкция должна быть оживлена при каждом исполнении. В этом отношении представляют интерес несколько замечаний маэстро **Туллио Серафина:**

«Темпы Тосканини, без сомнения, всегда были правильно обоснованы. Он часто вспоминал имя маэстро Мариани, говоря, что темпы этого дирижера были довольно оживленными (тот выполнял, конечно, волю Верди). Тосканини, вместо того чтобы замедлить темпы, любил сжать их немного. Наверное, они были несколько

более разнообразны, чем обычно принято: порой слишком медленными или же, наоборот, чересчур быстрыми. Возможно, это зависело от интерпретаторской силы Тосканини, от его стремления к выразительности. Подобное разнообразие темпов удивило многих слушателей, например, в «Трубадуре». С одной стороны, в интерпретации этой оперы присутствовала чрезмерная трагичность в драматических партиях, с другой — подлинная чувствительность в лирических. Так, в арии «В родные горы» возникало глубокое чувство. И это опровергает мнение тех, кто считает, что Тосканини был «холодным».

Кое-кто из критиков отмечал, что темпы, которые в зрелый период деятельности Тосканини были более медленными, в последние годы его жизни стали заметно убыстренными. Каждый дает этим тонким изменениям темпов свое личное объяснение, так как трудно привести здесь неоспоримые метрономические данные.

Фернандо Превитали, вспоминая одну встречу с маэстро, говорит именно об этих маленьких расхождениях:

«Если речь идет о творчестве какого-нибудь артиста, нужно говорить о периоде его зрелости, когда он еще не постарел, так как (я уверен в этом) каждый, старея, приобретает аномалии. В молодости, играя в оркестре Тосканини, я убедился, что его исполнение симфоний Бетховена было совершенством. В последние годы темпы Тосканини стали более бодрыми, и думаю, именно потому, что маэстро старался показать всем, как он еще молодо себя чувствует. Однажды у него в доме, когда мы — маэстро, Анита Коломбо и я — слушали его запись Героической Бетховена, он спросил меня: «Тебе не кажется, Превитали, темп здесь излишне быстрым?» — «Да, действительно, и мне так кажется, маэстро». — «Ну, тогда что-то случилось с напряжением в сети — должно быть, крутится слишком быстро». Когда Анита вернулась и сообщила, что никаких изменений в электросети нет, он рассердился: „Видишь, вот что заставляет делать публика!"».

Как известно, Тосканини часто исполнял произведения, написанные для солиста-инструменталиста и оркестра. Возникает вопрос, как дирижер и солист могли договориться друг с другом, если подход к произведению двух ярких, порою очень несхожих индивидуальностей часто различен и даже противоположен? Обычно перед

репетицией маэстро встречался с солистом, вникая в особенности его интерпретации. Опыт говорит, что выдающийся солист и великолепный дирижер всегда находят общий язык, с легкостью приходят к соглашению. Часто взаимопонимание рождается интуитивно, помимо всякой договоренности: возникает какой-то флюид, который соединяет две манеры слышать. На концерте происходит естественный диалог двух художников, которые думают только об интересах искусства, а не о личном престиже. Такое чудесное взаимопонимание было, например, у Тосканини и пианиста Владимира Горовица.

Маэстро очень высоко ценил Горовица, и эта оценка была справедлива, потому что у этого пианиста необыкновенная, выше обычных представлений техника исполнения всегда скромно служила автору, произведению.

Заслуживает внимания свидетельство пианистки **Ани Дорфман** (ее можно считать ученицей Горовица) об одном концерте, который она исполняла с оркестром под управлением Тосканини:

«Во время репетиций и исполнения Тройного концерта Бетховена (для фортепиано, скрипки и виолончели с оркестром) Тосканини никогда не был статичным, а жил в ритме или экспрессии: он ни минуты не стоял неподвижно. Можно сказать, его движение направляло музыку, вследствие чего она никогда не останавливалась, а двигалась вместе с ним с какой-то волшебно контролируемой гибкостью. Вот чему я научилась у него: не оставаться никогда в одном и том же темпе, будь то быстрый или медленный; не задерживаться на одной выразительности, будь то драматическая или созерцательная».

В заключение можно сказать: там, где взаимопонимание не рождалось естественно, на основе общих взглядов, Тосканини вел солиста за собой — он заставлял его уважать автора, передавал ему, как драгоценный дар, свое смирение перед композитором и его произведением, и на этой основе возникало прекрасное единение солиста и дирижера.

ПЕВЕЦ В ОБНОВЛЕННОМ ТЕАТРЕ

В первые годы карьере Тосканини благоприятствовали условия, в которых в то время находился оперный театр. Несмотря на почти хроническую неряшливость в испол-

нении, опера была тогда фактом исключительной важности: музыкальные театры имелись не только в городах, но даже в маленьких селениях по всей Италии. Нередко здания для оперы строились весьма скромных размеров, однако они всегда были похожи на настоящие театры — в форме подковы с ложами, двумя или тремя ярусами, с галереей. Там, где не было постоянного театрального здания, под оперу использовались залы старых дворцов, подходящие для постановки спектаклей. Можно определенно утверждать, что оперный театр был единственной страстью, которая волновала тогда итальянцев. Таким образом, Тосканини делал свои первые шаги в атмосфере всеобщей любви к опере. Важно отметить, что уже с тех пор, верно служа музыке, он видел, куда может привести оперный театр «система звезд» и начал упрямую борьбу за обновление методов и традиций.

Стоит поэтому прежде всего познакомиться с тем, что пишет музыковед **Эудженио Гара**, один из самых серьезных исследователей истории оперного театра и техники пения:

«О певцах прошлого существует целая литература. Ими восхищаются, и, как заигранная пластинка, всегда звучит одно и то же: прежде пели лучше, чем сейчас. Кстати, о пластинках: слушая записи певцов конца прошлого века или начала этого, мы убеждаемся, что действительно были тогда голоса прекрасные, подчас поразительно виртуозные, но мы сталкиваемся также с явлением, которое вызывает буквально омерзение, — невыносимо вольным обращением с замечательной музыкой. Тосканини, особенно в годы руководства «Ла Скала» (с 1921 года и далее), был в этом отношении поистине реставратором. Он заставил всех исполнителей — от самого прославленного тенора до скромного вокалиста — уважать музыкальные тексты. И когда кое-кто, особенно певцы, которых Тосканини выгнал из «Ла Скала», поговаривал, что все это объяснялось только его высокомерием, желанием выдвинуть на первый план себя, «свою музыку», отодвигая певцов на задворки, произошло удивительное, а именно — появились новые, «тосканиниевские» певцы, которые полностью следовали за композитором и добились при этом поразительных результатов.

Назовем хотя бы три имени: Стабиле в «Фальстафе», Тоти Даль Монте в «Лючии» и Пертиле в той же опере

(и еще до десятка других певцов). Появление Даль Монте было настоящим чудом, а не просто повторением сказочных триумфов прошлого. Необычайный тембр ее голоса, чистота тона, непередаваемая прелесть и нежность делали ее Лючию созданием волшебным, живущим в ином мире. Ее пение было, я не боюсь преувеличения, подлинной поэзией. Совсем иным был Аурелиано Пертиле. Его называли «тенором Тосканини». Его образы словно были вырезаны могучим скульптором, а звуки, которые издавал он, шли прямо от сердца.

Нет, певцы не были принесены в жертву Тосканини или задавлены им. Никто, кроме него, в сущности, не был так добр с певцами, которые действительно любили музыку и на деле доказывали, что любят ее...»

Большую роль в обновлении оперного театра сыграла строгость в занятиях, которую установил Тосканини для певцов. Мы приведем здесь некоторые свидетельства, показывающие, какое значение придавал маэстро голосу и исполнительскому мастерству певца.

Певицы Личия Альбанезе и Роза Раиза, считавшиеся самыми признанными и выдающимися, раскрывают, что требовал Тосканини от певцов. **Личия Альбанезе** говорит:

«Он добивался от каждого из нас лучшего, на что мы способны. Маэстро говорил: «Вы должны отдавать всю вашу кровь до последней капли!» И он был прав, потому что искусство рождается только тогда, когда отдаешь действительно все. Он хотел красоты не только в голосе, но повсюду, во всем: и скрипки, и виолончели — все инструменты должны излучать красоту... «Искусство плюс сердце», — любил говорить он, пытаясь передать и нам свое большое сердце, свою гуманность, которые просвечивали даже и в самой его манере дирижировать...»

Роза Раиза:

«Работая с Тосканини, я поняла, как много значит одобрение, хорошее объяснение, по-настоящему ценный совет, прежде всего потому, что они всегда исходили от музыки. Я очень гордилась, что пою с ним; я знала, что он строг, но я из тех певиц, которые всегда хотят учиться, и хотя я пела со многими дирижерами, у него я научилась большему, чем у других. Однажды я сказала ему: «Маэстро, вы гипнотизируете певцов». Если он видел, что певец дошел до пределов своих возможностей, он не заставлял его перенапрягаться, но тактично подсказывал,

как достичь еще большего. Когда мы пели с ним, поверьте мне, он был для нас словно отец».

Меццо-сопрано **Эльвира Казацца** также вспоминает о работе с маэстро:

«С Тосканини даже самый недалекий и неумелый из певцов начинал петь хорошо. Кроме того, что он был великим дирижером — это всем известно, — маэстро еще и учил нас петь, был режиссером. Он помогал нам всегда, особенно во время болезни... Однажды на спектакле «Кавалер Экебю» мне нездоровилось, и все же Тосканини заставил меня так спеть сцену, что я не почувствовала усталости — он помогал нам и шел за нами... Не знаю, как он это делал, но с ним даже больные пели отлично. Для меня он был совсем неповторимым человеком, единственным в мире, учителем во всем, и счастливы те, кому пришлось петь под его управлением.

Единственный раз он упрекнул меня перед генеральной репетицией «Деборы»; надо заметить, что Тосканини не мог терпеть, когда пели не в полную силу. В тот вечер я была очень усталой и запела вполголоса. Маэстро остановил оркестр и, обращаясь ко мне, сказал: «Синьора Казацца, извольте петь!» Я вложила всю свою волю и постаралась петь как можно лучше. После репетиции, когда я направлялась к себе в уборную, он встретил меня и, взяв за руку, произнес: «Вас, артистов, все время надо подхлестывать! Я еще ни разу не слышал, чтобы вы пели так хорошо, как сегодня!.. Запомните — чем больше вы будете петь, тем лучше станете петь!».

В 1923 году Тосканини включил в репертуар «Ла Скала» оперу Моцарта «Волшебная флейта». Знаменитая певица **Ада Сари** исполняла в этой постановке партию Царицы ночи. Она вспоминает:

«Едва закончился концерт в Парижской опере, я села в миланский поезд и всю дорогу учила партию Царицы ночи. В Милане я сразу же отправилась в «Ла Скала», где меня ждал концертмейстер. Маэстро Тосканини не было, и все же я чувствовала его присутствие где-то рядом, в зале. Он никогда не слышал моего голоса и пригласил в театр, доверившись рекомендации Скандиани, отзывам критики и мнению миланской публики.

Я начала репетировать с арии, которая давно уже была в моем репертуаре. Но после первых же тактов концертмейстер перестал играть: «Текст не тот, синьора

Сари, мы уже два месяца репетируем по другому переводу, сделанному маэстро Форцано». Я не могла вымолвить слова от изумления, просто в ужасе была, услышав эту новость. До оркестровой репетиции оставалось всего несколько часов, и за такое короткое время я никак не могла переучить текст. Вечером маэстро Тосканини разрешил мне петь с нотами в руках.

Я знала, что Тосканини был очень требователен и к певцам, и к оркестру, добиваясь точности и совершенства. А я никак не могла свободно владеть своей партией, поэтому первая репетиция была для меня сплошной мукой. В какой-то момент, когда я находилась высоко над сценой, на Луне, из-за теней деревьев и недостатка освещенности не могла ни слова разобрать в нотных листах и замолчала. Напуганная, я ждала реакции маэстро и вдруг услышала, что он сам поет мою партию, продолжая репетицию! В перерыве Тосканини пришел ко мне в уборную и, улыбаясь, вежливо сказал мне: «Надеюсь, завтра на генеральной репетиции вы будете петь без нот». К счастью, все прошло хорошо, но мне пришлось много потрудиться. Я целиком полагалась на свои силы, потому что там, на Луне, я пела, не видя палочки маэстро».

Из этих и других воспоминаний становится ясно, каким образом Тосканини готовил певцов: мудро варьировал свою методику в зависимости от индивидуальности исполнителя. Он приноравливался к складу ума артиста, его музыкальности и характеру. Так было на всех этапах деятельности Тосканини. Приведем несколько примеров высказываний певцов, работавших с маэстро в разные годы.

В незабываемом спектакле «Травиата» в 1923 году главную партию пела **Джильда далла Рицца**. Интересно послушать, что она сама рассказывает о своей встрече с маэстро и как ей удалось под его руководством подготовить эту партию. Она была тогда совсем молодой певицей:

«Я познакомилась с маэстро еще до 1923 года, когда он искал певицу с голосом и темпераментом, подходящими для «Травиаты». Он хотел поставить оперу иначе, чем это делали по традиции (то есть исполнить ее так, как написал Верди). Он прослушал много певиц (думаю, с голосами лучше, чем мой), но все они были «легкими» и, по его мнению, не подходили для Виолетты. Мой же

голос — сильное сопрано (я пела в операх «Франческа да Римини», «Сестра Анжелика», «Маленький Марат», «Девушка с Запада») — показался Тосканини идеальным для Виолетты. «Попробуй спеть что-нибудь из этой партии, — попросил он, — и покажи все свои возможности».— «Маэстро, — ответила я, — у меня нет способностей, что бы вы хотели услышать?..» Словом, я спела. «Временами, — проговорил он, — ты звучишь, как контрабас, но все же попробуй выучить партию».

Польщенная, я принялась готовить I акт «Травиаты». В течение четырех месяцев по два раза в день встречалась с маэстро Калузио, который терпеливо убеждал меня, что все получится, но, видя мою неуверенность, заявил однажды утром: «Джильда, «Скала» больше ждать не может: нам надо решиться, иначе возьмут Муцио!» А Муцио была королевой сопрано. Я рискнула и телеграфировала в «Ла Скала», что согласна на дебют, но хочу выступить сначала в «Травиате». Если бы я начала, например, с «Лючии», я выбилась бы из колеи и не смогла спеть знаменитый I акт «Травиаты» (он самый трудный).

Помню, я попросила первую оркестровую репетицию провести только со мной одной, без моих партнеров и хора, боясь, что буду очень нервничать и не спою так, как у рояля. Тосканини оказался необычайно чутким и пошел мне навстречу. Роль Виолетты делал со мной режиссер Форцано, но не было ни одной сценической репетиции, на которой не присутствовал бы маэстро. Мне запомнилось, что во время работы над II актом он настаивал, чтобы я не очень нажимала на знаменитую фразу: «Нежной и чистой...» Я повторяла и повторяла это место, но никак не могла выразить то волнение, которое требовал Тосканини. И вдруг неожиданно, кто знает почему... собрав все силы, я вложила в эту сцену всю душу и сердце и — расплакалась по-настоящему. «Вот так хорошо, вот это хорошо! — крикнул мне с подиума Тосканини,— для «Травиаты» нужно искреннее волнение». — «Маэстро, — возразила я, — если так будет во время спектакля, я петь не смогу!»

Тосканини отдавал всего себя без остатка, когда дирижировал или пел со мной вместе, чтобы я поняла выразительность каждого piano и forte.

Наконец настал благословенный день первого спектакля. Я не знаю, какой святой помогал мне, потому что

именно в I акте мой успех был самым большим. Премьера была 28 ноября и прошла с настоящим триумфом. Пели Пертиле, Монтесанто, а также неизменный Несси, знаменитый исполнитель вторых ролей, очень любимый Тосканини. Помню еще одну новинку: во II акте место действия было перенесено из сада в деревенскую комнату. Это выглядело более привлекательно и интимно.

Репетиции Тосканини были всегда приближены к условиям спектакля. На них не разрешалось напевать вполголоса — петь нужно было в полную силу. Я удивляюсь, что в теперешних театрах на репетициях нередко лишь напевают партию. Тогда в «Ла Скала» я пела тридцать спектаклей подряд и чувствовала себя превосходно: неверно, будто артист устает, когда много поет. Тосканини не признавал никаких предлогов, извиняющих певца, кроме болезни. И то разве уж совсем больные, которые не в состоянии были открыть рта, могли услышать от маэстро: «Иди домой».

Тосканини не любил, когда звезды осмеливались заявлять: «Мы поем здесь так... Этот пассаж я исполню таким образом...» К примеру, Бенвенуто Франчи, один из самых прекрасных певцов, каких я знаю, любил показывать силу голоса. Но всякий раз, когда он пел слишком громко, Тосканини останавливал его: «За этими стенами ты можешь кричать, сколько тебе угодно, здесь ты должен петь!» И Франчи пел поразительным меццо воче.

Нужно было внимательно следить за темпами Тосканини. Он почти не двигал палочкой; гораздо больше мы, певцы, запомнили его неповторимую левую руку, которая показывала, когда надо кончать ноту, где делать legato, в каком месте замедлять...

Когда в «Скала» я пела «Луизу» Шарпантье вместе с моей дорогой подругой Казацца, великой артисткой... с великолепным басом Журне, очень любимым Тосканини, и с Пертиле, помню, во время знаменитого вальса в III акте все стремились ускорить темп, но Тосканини с подиума левой рукой сдерживал нас до тех пор, пока под конец наш энтузиазм буквально не прорвался наружу. А однажды вечером он сказал: «Смотрите на Джильду, она танцует!» И в самом деле, я, даже не заметив этого, пританцовывала вместе со всеми».

Баритон **Бенвенуто Франчи,** который совсем недавно закончил свою блистательную карьеру, вспоминает, как

в 1924 году маэстро Скандиани, услышав его в «Трубадуре» в театре «Даль Верме», пригласил его в «Скала» на прослушивание к Тосканини:

«Ты немножко горлан (Тосканини всем говорил «ты»), крикун! Когда в «Скала» будем ставить «Трубадура», я научу тебя, как надо петь. Я слышал, например, во фразе «О Леонора!» ты берешь *соль*. Зачем здесь *соль*? Это ведь граф поет, а не какой-нибудь подзаборник. Он никогда не повышает голоса. Ты должен петь так, как написал Верди, без *соль*! И он проиграл мне это место: «Слышишь, как красиво?» Он был прав: совершенно не было никакой необходимости в этом *соль*!

Он хотел, чтобы я исполнял романс вполголоса, а не кричал. «Запомни, — часто повторял он, — Верди написал именно так, и исполнять надо так, ни на четверть больше, ни на четверть меньше, темп должен быть точным. Следи за моей палочкой, и ты не ошибешься!»

Другой случай, показывающий, как внимательно Тосканини относился к тому, что написано автором, — «Паяцы» в «Ла Скала». Я пел «Пролог» без *ля-бемоль*, которое обычно добавляли все баритоны, и без этой ноты «Пролог» приобрел особую красоту. Тосканини был абсолютно прав: эта нота совершенно лишняя, только напрасная трата голоса!»

В декабре 1928 года в «Ла Скала» ставились «Мейстерзингеры» Вагнера. Партию Евы пела новая для «Скала» певица синьорина **Мафальда Фаверо.** Вот что она рассказывает о своем дебюте:

«Мы начали репетировать («Мейстерзингеры»), и постепенно маэстро раскрывал мне, какой должна быть Ева. Вдруг совершенно неожиданно к генеральной репетиции я осталась совсем без голоса. В ту пору не принято было готовить дублеров. Никто не репетировал роль параллельно со мной и не мог заменить меня в случае болезни. Думали, придется отложить спектакль по моей вине. Тогда Тосканини сказал мне: «Послушай, не волнуйся; делай все, что положено по роли, словно ты поешь, но петь за тебя буду я».

Между генеральной репетицией и спектаклем был разрыв в три дня, и я успела выздороветь за это время. Нетрудно представить, какое значение для меня имел этот дебют: ведь мне не было тогда и двадцати лет! Помню, я пела и двигалась по сцене, но делала я это не по своей

воле. Меня заставляла петь сама душа Тосканини — его взгляд был неотрывно, пристально устремлен на меня, и так повелительно, что мы пели лучше, чем были на то способны».

Рудольф Боккельман, один из самых знаменитых исполнителей опер Вагнера, говорит о встрече с Тосканини в Байрейте:

«Разумеется, у нас проходили репетиции за роялем с Тосканини. Они были очень трудными, потому что маэстро требовал петь в полный голос. Репетируя, он был необыкновенно собран. Я встречался со многими дирижерами первоклассных оркестров и, сравнивая их, должен отметить, что Тосканини самый объективный из них. Верность партитуре являлась основой интерпретации. Его требования граничили с педантичностью: он не терпел ни малейшей ритмической неточности. Отбивая палочкой такт и показывая пальцами в ноты, маэстро повторял: «Hier steht, hier steht» («Здесь написано, здесь написано»). Он не говорил по-немецки, но эти два слова знал. С певцами, которые забывали его замечания, он обходился очень резко. Но если все шло хорошо и он был доволен нами, завязывалась дружеская беседа. Он рассказывал о Верди, о Рихарде Вагнере: «C'est mon grand maître» («Это мой великий учитель»). Маэстро говорил, что многим обязан Вагнеру. Мы узнали, что, выступая в Байрейте, Тосканини полностью отказался от гонорара. Он очень хотел дирижировать в Байрейте, городе Вагнера, считая работу там своим самым большим этапом».

В Зальцбурге в 1937 году Тосканини ставил «Фальстафа». С этой постановкой связано имя знаменитой сопрано **Марии Канилья,** которая до того времени ни разу не встречалась с маэстро:

«Я всегда очень огорчалась, когда меня спрашивали: «Синьорина, вы пели когда-нибудь с Тосканини?» — а я вынуждена была отвечать: «Нет». Один и тот же вопрос мне задавали почти каждый вечер... Мне стало казаться, что в моей карьере упущено что-то такое, без чего она не может развиваться легко и свободно. В 1939 году я пела на открытии сезона в «Метрополитен», а когда вернулась в июле в Италию и отдыхала с семьей в Виареджо, однажды получила телеграмму из Зальцбурга: «Прошу телеграфировать согласие петь субботу вечером «Фальстафа» под моим управлением. Тосканини».

Нетрудно представить мой восторг, я буквально прыгала от радости, получив эту телеграмму, хотя до спектакля оставалось всего два дня. Я тотчас же ответила телеграфом: «Выезжаю немедленно» — и вместе с отцом села в поезд. В спальном вагоне, перелистывая клавир «Фальстафа» (я пела оперу в январе в «Ла Скала» с Де Сабата), обнаружила, что не помню ни одной фразы. Мне показалось, я впервые в жизни вижу эти ноты. «Все погибло...» — подумала я.

В девять часов утра мы прибыли в Зальцбург, на вокзале нас ожидала машина маэстро Тосканини, в которой находилась синьора Карла и другие люди, приехавшие встречать меня. Они посадили нас в машину и привезли прямо в театр, где уже началась репетиция. Первый мужской квартет был пройден, и я оказалась на сцене, не имея ни минуты отдыха. Прямо перед собой в оркестровой яме я впервые в жизни увидела маэстро Тосканини. На сцене не оказалось никакой мебели, даже стула, на который можно было бы опереться. Не было и суфлера. Рука Тосканини взметнулась вверх, давая сигнал внимания. Я перекрестилась и начала петь. Когда I акт закончился, по пути в уборную, дрожа от страха, я встретила маэстро. Он сказал мне: «Очень рад, синьорина. Все хорошо, продолжайте так же».

Мы отрепетировали всю оперу вполне благополучно. Я навсегда запомнила эту поднятую руку, она, казалось, предупреждала: осторожно, не ошибись! И рука эта уверенно вела меня. Когда последний раз опустился занавес на заключительном, четвертом спектакле, я зашла к Тосканини попрощаться и поблагодарить его: «Маэстро, — сказала я, — сегодняшний вечер мог бы завершить мою карьеру: я достигла величайшего из своих желаний и теперь могу успокоиться!» Он возразил мне: «Синьорина, все прошло хорошо и можно отдыхать, однако я хочу вам заметить только одно: возможно, я ошибаюсь, но можно проверить по партитуре — каждый вечер в сцене с корзиной вместо cavolo (капуста) вы пели cavoli (множ. число)». Маэстро взял ноты, и мы нашли нужную фразу. Он был прав: вместо da una mitraglia di torai di cavolo... я пела cavoli, и это слово не могло рифмоваться с trisavolo (прапрадед) в другом стихе. Тосканини был абсолютно точен даже в мелочах!

Если бы сейчас я стала сравнивать «Фальстафа» Тосканини и Де Сабата, я оказалась бы в неловком положении, потому что оба исполнения были прекрасными. Де Сабата более нервный, сжатый, более порывистый; Тосканини уравновешенный, ровный, сосредоточенный. Больше всего меня поразила сцена из III акта, когда я вспоминаю ее, у меня мороз проходит по коже. Я стояла за кулисами. В этот момент на сцене Квикли пропела: «Нанетта, что случилось, что случилось?» Так вот здесь оркестр, руководимый Тосканини, показался мне каскадом жемчужин, падающих на серебряное блюдо».

В 1946 году в НБК в Нью-Йорке по случаю 50-летия первой постановки «Богемы» Пуччини (ею маэстро дирижировал в Турине) опера была подготовлена для передачи по радио. Мими пела **Личия Альбанезе:**

«Он прошел сначала со мной одной всю партию. Это заняло два или три дня. Потом отдельно репетировал с Жаном Пирсом и, наконец, наши дуэты. Я посещала все репетиции, даже если не была занята, потому что всякий раз, присутствуя на занятиях, всегда чему-то училась...

Прежде всего он разучивал партии с отдельными певцами, потом квартеты и, наконец, ансамбли с хором. Много времени он уделял поискам выразительности, требуя волнения и страстности. Он говорил: «Вы должны придать смысл, выявить значение слов; произносите их ясно и выразительно, не усиливая звук голоса, соблюдайте линию в пении, иными словами, не затушевывайте красоту». Это было большим уроком. Он повторял, что слова очень важны, потому что именно их смысл и выразительность волнуют публику.

Я уже много лет пела «Богему» до встречи с Тосканини, но после занятий с ним я стала играть Мими более нежной, более изящной. И все это благодаря тонким оттенкам, которые так заботливо искал Тосканини и на которых так настаивал».

Лотте Леман, блиставшая в 30-х годах на сценах многих оперных театров мира, говорит, с каким волнением она пришла на репетицию к Тосканини в Нью-Йорке:

«Я встретилась с ним впервые в Нью-Йорке, когда он готовил одну из радиопрограмм. Незадолго до нашего знакомства он слышал меня в Вене, в «Арабелле» Рихарда Штрауса. Никогда не забуду, как я пришла в гостиницу на репетицию. Надо было спеть большую арию

из «Фиделио» и первую арию Елизаветы из «Тангейзера». Я уже была очень известной певицей, выступала в самых больших театрах мира, но в тот день боялась идти к Тосканини. Но кто из певцов не боялся его? Тосканини не терпел этого, он не мог понять, почему так происходит. Помню, он сказал властно: «Пойте!» Репетиция длилась много времени и была очень утомительной из-за ужасного нервного напряжения. Не могу сказать, как прошел концерт, потому что я плохо осознавала все происходящее. Однако маэстро остался доволен.

Тосканини требовал, чтобы все занимающиеся музыкой были предельно собраны и не щадили себя. Олицетворение совершенства, он добивался совершенства и от всех нас: он требовал капиллярной точности и одновременно полного проникновения в музыку».

СЦЕНА И РЕЖИССУРА

Говоря об итальянском оперном театре конца прошлого века, мы уже обращали внимание на основные недостатки, с которыми трудно было бороться: оркестры, собранные на короткое время, случайный подбор хора, трудности в достижении необходимого художественного уровня в постановке спектакля (главным образом в костюмах и декорациях). Правда, итальянская традиция, рожденная в XVI и XVII веках, была еще жива при постановке «больших» классических опер — с внушительными перспективами площадей, величественными залами, огромными волшебными садами и священными лесами и пр. Но времена изменились: на смену пышным постановочным операм пришли оперы веристские — обнаженные вершины гор вытеснили причесанные сады, простые деревянные дома и шалаши возникли на месте роскошных дворцов. Правдоподобие сменило фантастику. В погоне за дорогостоящими великолепными голосами импресарио жертвовали зрелищностью. На декорации и костюмы денег не хватало, приходилось довольствоваться лишь общими намеками.

Как только Тосканини приезжал в какой-либо театр, он сразу же пытался ввести необходимые усовершенствования в постановку опер. Однако борьба была трудной и упорной, так как он часто наталкивался не только на нежелание что-либо сделать, но и на финансовые трудности.

Едва ему удалось организовать в «Скала» Автономное общество, создать условия, о которых он мечтал всю жизнь, Тосканини тотчас же начал преобразования. Глубокое знание театра, опыт и чутье помогали создавать спектакли, где музыка, декорации, костюмы — все компоненты соединялись в одно художественное целое.

Естественно, он не довольствовался только одними предварительными замечаниями — он сам следил за всей постановочной работой над спектаклем. Маэстро присутствовал даже на световых репетициях. Часами задерживаясь в театре, он настаивал на изменениях и улучшениях, которые считал необходимыми.

Возникла потребность в оперном режиссере. Именно со времени создания Автономного общества «Скала» такая фигура и появилась в итальянском оперном театре. Прежде в постановке спектакля принимали участие все понемногу: дирижер, хормейстер, машинист сцены. Тосканини всегда интересовался сценическим действием, игрой актеров, движением масс, но официально имя режиссера появилось на афише «Ла Скала» только в 1921 году. Первыми режиссерами были Вирк и Форцано. Однако, как мы уже отмечали, Тосканини продолжал осуществлять художественное руководство. Он был как бы главным режиссером — внимательным, точным, добивающимся целостности спектакля. Маэстро требовал, чтобы на сцене все отвечало намерениям композитора. Буря в «Риголетто»? Она должна быть в театре страшной по своей правдивости, почти настоящей, чтобы зрители в финале оперы леденели от ужаса. А в «Фальстафе» комичность Квикли подчеркивалась бы акцентами, помещенными на определенных музыкальных фразах.

О первых своих опытах в «Ла Скала» рассказывает режиссер **Джоаккино Форцано:**

«Я познакомился с Тосканини в 1921 году, когда в «Ла Скала» впервые ставился триптих Пуччини (первая постановка триптиха была в Риме, в театре «Костанци»; в то время театром руководили Вальтер Мокки и Эмма Карелли). Потом триптих должен был идти в «Скала». Меня пригласили его поставить, поскольку либретто двух опер: «Сестра Анжелика» и «Джанни Скикки» — были моими. Мне поручили и «Плащ». На первой репетиции «Сестры Анжелики» во время небольшого отдыха, который я дал хору, ко мне подошел портье:

«Синьор Форцано, маэстро Тосканини хотел бы познакомиться с вами». Я поздоровался с Тосканини, и он сказал мне: «Молодец, молодой человек, молодец Форцано, вы делаете как раз то, чего я добиваюсь в оперных спектаклях: вы хотите, чтобы хористки перестали быть хористками, а превратились бы в настоящих монахинь. Почему бы вам не остаться в «Скала»? Увидите, мы с вами поставим отличные спектакли». Случилось так, что я действительно остался в «Скала» с Тосканини. И в самом деле, мы ввели много нового, коренным образом изменив режиссуру в опере. Мы стремились верно раскрыть сюжет, его своеобразие, показать публике точное значение каждого события. Наши взгляды на режиссуру совпадали: сохраняя все музыкальные эффекты, доводя их до совершенства, Тосканини старался внести жизненность и правду в оперу. Верное драматическое действие должно подчеркивать драму в музыке. Теперь уже невозможно было строить мизансцены по старинке: с двумя рядами хористов по бокам площадки, а в центре — солисты. Оперный спектакль стал сюжетным, публика наконец могла разобраться в событиях, которые в ней происходили».

Николай Бенуа, один из лучших театральных художников, делится своими впечатлениями о встречах с Тосканини:

«Меня пригласил Тосканини в «Ла Скала» в 1925 году. Его интересовало, как русский художник оформит «Хованщину». Тогда русский стиль не был еще освоен отличными декораторами «Ла Скала», такими, как Ровешалли, Маркьоро, Сантони, а я родился в Петербурге; поэтому Тосканини без колебаний согласился на предложение режиссера Александра Санина поручить мне эту постановку. После первых же контактов с маэстро я понял, что внешний вид спектакля для него имел огромное значение. Сцена не была дополнением к музыке, она увенчивала оперу; декорации не рассматривались как нечто самостоятельное, они входили составной частью в явление искусства, имя которому спектакль. Для постановки «Хованщины» по заказу «Ла Скала» я еще в Париже сделал эскизы декораций, которые Санин привез в Милан показать Тосканини. Они ему очень понравились. С этого момента работа была поручена мне уже официально. Тосканини захотел, чтобы я подготовил и эскизы костюмов, а также бутафории, потому что, повторяю, он восприни-

мал спектакль как гармоническое целое. В ту пору существовал обычай в оперном театре: декоратор оформлял сцену, а костюмы и все остальное делал другой художник. Большая часть костюмов шилась тогда в «Скала» по эскизам прекрасного художника Карамба. Он не возражал, чтобы для «Хованщины» подготовил костюмы я. Должно быть, на этом спектакле впервые хотели объединить усилия декоратора и костюмера, режиссера и дирижера. Тосканини очень внимательно следил и за техническими репетициями, например за установкой света.

Помню, когда я снова увидел маэстро в «Ла Скала» в 1946 году, он выглядел поразительно молодо, был полон жизни, энергии и, как двадцать лет назад, увлечен какими-то идеями. Он всегда был готов высказать свое мнение — очень точное, очень острое. Директор «Ла Скала» Гирингелли поручил мне подготовить декорации к «Отелло» (думаю, с согласия Тосканини, поскольку поначалу предполагалось, что дирижировать оперой будет он). И тут маэстро дал мне необычайно ценные советы, которые я воплотил на практике. Одно из самых интересных предложений Тосканини: разделить сцену в III акте «Отелло» на две половины, чтобы выпуклее подать первую ее часть — камерную, во время которой происходят знаменитые драматические события с платком между Отелло, Кассио, Яго и Дездемоной; маэстро посоветовал мне сделать сцену мрачной, ограничить ее в масштабах и поставить четыре широкие колонны — это поможет найти более интересные мизансцены для игры четырех основных героев оперы.

Действительно, Тосканини видел в каждом эпизоде не только его внутренний смысл, но стремился как можно выгоднее передать действие внешне, в оформлении. По совету Тосканини эта же сцена должна трансформироваться в огромный зал для торжественных приемов. Сменить декорации надо было за семь секунд, то есть за то время, пока за кулисами звучит труба, оповещающая о прибытии послов и начале празднества.

Оперой «Отелло», как известно, дирижировал в 1946 году не Тосканини, а Де Сабата. Во время перемены декораций свет гасился даже в оркестре, чтобы зрители при абсолютной темноте в зале не смогли бы обнаружить секрет быстрого превращения: мрачная, тесная сцена внезапно становилась огромной — все пространство сцениче-

ской коробки занимала грандиозная декорация, сверкающая позолотой мозаики, создавался эффект, который предвидел Тосканини».

Профессор **Аугусто Росси**, много лет игравший в оркестре «Ла Скала», показывает, как Тосканини добивался желаемых результатов:

«Маэстро непременно хотел держать под своим контролем все, каждую мелочь, даже самую незначительную. «Музыку слушают, — повторял он, — а на сцену смотрят». Он вмешивался в режиссуру, показывая певцам, как они должны играть. Помню, например, как он прыгал по сцене, показывая исполнителю Отелло его поведение после убийства Дездемоны. И режиссера Тосканини ставил в строгие рамки. В связи с этим вспоминается один эпизод. Не могу сейчас назвать, в какой опере, маэстро в определенном месте подозвал Форцано и сказал ему: «Давай договоримся, Форцано, мне это движение нужно... на этой вот фразе».— «Хорошо, маэстро»,— проговорил режиссер.— „Смотри, Форцано, хоть ты и тосканец, но помни, что я Тосканини — не вздумай обманывать меня и делай то, что я тебе сказал"».

О работе с актерами вспоминает одна из самых выдающихся певиц «ласкаловского» периода Тосканини **Джулия Тесс:**

«Маэстро присутствовал на всех репетициях. И нам тоже интересно было следить за всем, что происходило во время его репетиций. Скрипкам, например, он посоветовал: «Дышите, дышите; эти фразы должны быть нежными, бархатными». И певицам: «Изучайте, вникайте в текст; старайтесь произносить его как можно естественнее, только тогда у вас появится красивый звук. Вы должны фразу прежде продумать, а потом спеть. Она должна созреть в вашей голове, иначе вы не сможете выразительно пропеть ее».

Роза Бемптон, одна из самых прославленных звезд «Метрополитен», рассказывает, как маэстро помогал ей найти бóльшую выразительность в создании образа:

«Летом я поехала в Ривердейл к маэстро. Пока мы сидели после обеда на террасе, он как бы случайно сказал мне, что я могла бы спеть с ним «Фиделио» в одной из передач НБК. Это предложение очень взволновало меня: я слышала эту оперу под управлением Тосканини в Зальцбурге с Лотте Леман — лучшее исполнение

трудно себе представить. Позднее я узнала, что маэстро уже прослушал в Нью-Йорке много сопрано, ища певицу на партию Леоноры. Я пела эту партию в Буэнос-Айресе, но попросила дать мне несколько дней на подготовку. Мы репетировали все лето, по два или три раза в неделю. Маэстро поразительно тонко отделывал эту очень трудную партию. Часто он звонил мне: «Знаешь, я думаю, завтра мы эту фразу споем иначе, совсем по-другому...» Он все время старался найти решение, которое лучше всего соответствовало моим возможностям и в то же время не нарушало желания композитора.

Маэстро постоянно повторял, что слова сочиняются *раньше*, а музыка приходит *потом*; поэтому, чтобы добиться выразительности, нам надо понять глубокий смысл слов. Только так рождается атмосфера спектакля».

ГРАМЗАПИСИ

В первые годы возникновения грамзаписи Тосканини враждебно относился к этой технической новинке: он не обнаруживал никакого сходства между звуком граммофонным, механическим и звуком живым, звучащим во время исполнения.

Понадобились большие усилия поклонников Тосканини, понимавших, сколь важно передать последующим поколениям эволюцию тосканиниевского творчества, чтобы маэстро в конце концов уступил и согласился на запись. И теперь мы можем снова наслаждаться искусством великого дирижера.

Немецкий музыкальный критик **Вилли Райх** так вспоминает о первых записях Тосканини:

«Впервые Тосканини записывался на пластинки в 1920 году во время турне с оркестром «Ла Скала» по Америке. Ему было тогда 53 года, и 34 года он уже дирижировал оркестром. Если учесть, что Тосканини закончил свою деятельность в 1954 году, то первые записи были сделаны как раз в середине его долгой карьеры. Первые произведения, запечатленные на пластинки с помощью примитивной «трубы», — Менуэт из Симфонии си-бемоль мажор Моцарта и «Отважная» Винченцо Галилея (отца знаменитого физика и астронома) в переложении для оркестра Респиги. Тогда же были записаны на шестнадцати односторонних пластинках симфонические номера

и сцены из опер Моцарта, Бетховена, Берлиоза, Мендельсона, Доницетти, Бизе, Массне, Вольфа-Феррари и Пиццетти. Современная техника звукозаписи вытеснила эти пластинки с рынка, поэтому сейчас их очень трудно найти. Но что действительно изумляет при сравнении первых записей с последующими — общий интерпретаторский почерк: лишь самые незначительные изменения появились в записи тех же произведений, сделанных значительно позже. Однако разницу в окраске звука мы определить не можем, так как слишком велико расстояние, пройденное техникой звукозаписи».

Роберт К. Марш, составивший список записей Тосканини, подсчитал, что сейчас в продаже имеется более 250 пластинок маэстро.

«Наибольшее количество изданий выдержало Скерцо Мендельсона из «Сна в летнюю ночь» (с 1921 по 1947 год осуществлено 5 вариантов этой записи). До конца 1954 года было продано более 20 миллионов пластинок Тосканини. Другие дирижеры такого тиража никогда не имели. Надо учесть, однако, что никакой иной дирижер, кроме Тосканини, не оставался на подиуме столь долго — 68 лет.

Кроме пластинок, которые имеются в продаже, существуют записи (механические и магнитофонные) не известные широкой публике по причинам художественным и коммерческим. Бо́льшая часть их находится в Америке, в Ривердейле, у сына маэстро Вальтера. Думаю, что этот материал, если бы он оказался в распоряжении ученых-музыковедов, несомненно смог бы выявить новые аспекты искусства Тосканини и интерпретации тех или иных произведений».

Многие критики отмечали поразительную одинаковость длительности звучания одних и тех же пьес, записанных Тосканини в разные годы. Однако нужно заметить, что иногда у него длительность не совпадала. Например, запись 1938 года «Приглашения к танцу» Вебера звучит 9 минут 52 секунды, а в издании 1951 года — 7 минут 52 секунды. То же самое мы обнаруживаем и в записях некоторых других произведений. Но это случаи очень редкие. Обычно хронометраж поразительно одинаков. Например, запись Симфонии соль минор Моцарта в 1938 году длится 22 минуты 55 секунд и в 1950 году — 22 минуты 55 секунд, а между этими исполнениями прошло целых 12 лет.

Как известно, большая часть записей осуществлена Тосканини в Соединенных штатах. В полуподвале его дома в Ривердейле, возле Нью-Йорка, расположена аппаратура для прослушивания и монтажа записей и склад хранения пленок. В этой своего рода кузнице маэстро до самых последних дней своей жизни вместе с сыном Вальтером прослушивал свои работы, стараясь отобрать наиболее совершенные варианты.

О записях с оркестром НБК рассказывает **Ричард Моор,** технический помощник Тосканини:

«В последние годы Тосканини записывал почти каждый понедельник и вторник, после того как заканчивалась передача по радио. Писали на магнитную пленку, поэтому не возникало необходимости в остановках или делении произведений на части, как это бывало прежде, при записях на пластинки. Теперь он мог при желании записывать сразу целую симфонию. При старой технике, наоборот, он был ограничен четырьмя или четырьмя с половиной минутами. Поначалу записи производились в студии 8-Н НБК, затем в Карнеги-холл...

Обычно после первых пятнадцати минут записи маэстро прослушивал первую часть. Если оставался доволен, продолжал работу, иной раз целый час или полтора без остановки. Потом он прослушивал все записанное, в двух-трех местах ему что-то не нравилось, и он перезаписывал отдельные эпизоды, а иногда и полностью какую-то часть... Запись на пленку — все-таки процесс механический, ибо микрофоны не слышат так, как человеческое ухо. Каждый раз надо было найти особое положение инструментов, которое давало бы эффект, похожий на звучание в концертном зале. Помню, когда Тосканини дирижировал «Смертью и просветлением» Рихарда Штрауса, за три часа нам не удалось записать ничего удовлетворительного. Все не нравилось маэстро, и запись была прекращена. Только спустя месяца два мы наконец записали эту вещь как следует.

Думаю, поистине уникальными надо считать записи симфонических поэм, таких, например, как «Римские празднества» и «Пинии Рима» Респиги, из-за исключительного звукового богатства, какое Тосканини удалось извлечь из оркестра. Когда маэстро прослушивал одну из первых записей «Римских празднеств» (запись была хорошей), он вскипел гневом, потому что, утверждал он,

не было достаточного forte. Мы вежливо заметили, что невозможно получить больший уровень звучания, иначе аппаратура не выдержит. Он бросил гневно: «Сломайте аппаратуру!» Кое-как нам удалось немного усилить звук, и в конце концов маэстро остался доволен.

Основой каждой его интерпретации является, на мой взгляд, чувство «линий»; у него даже опера (например, «Аида») кажется единой непрерывной симфонической поэмой — от увертюры до последнего такта. То же самое мы ощущаем, слушая Девятую симфонию Бетховена. Помню, сначала мы записали последнюю часть симфонии (так было удобно хору). И все же, когда прослушиваешь ее целиком, обнаруживаешь эту ровную непрерывную линию. В Девятой, должно быть, музыкальная архитектура самая массивная; Бетховен требует от хора и солистов почти нечеловеческих усилий, и оркестр порой заглушает вокалистов. Соразмерить звучание очень трудно даже в концертном зале, а на записи добиться гармонии еще более сложно.

Маэстро был вполне удовлетворен записью Девятой, хотя, давая согласие на воспроизведение ее в грамзаписи для продажи, буркнул: «Я почти доволен».

Инженеру **Сандро Чиконья** маэстро поручил оборудовать в миланском доме на виа Дурини установку для прослушивания записей, чтобы иметь возможность продолжать во время пребывания в Италии (1946 г.) работу, которую он проводил в Америке. Чиконья делает нас свидетелями драматической борьбы между требованиями, предъявленными Тосканини к исполнению, и ограничениями, поставленными техникой, которая и сейчас еще не способна полностью передать чувство, возникающее при живом исполнении:

«Тосканини хотел, чтобы и в записи ощущалось дыхание концертного зала, но всего сразу достичь невозможно: соотношение между pianissimo и fortissimo в любой записи всегда будет иным, чем на публичном концерте. На эту тему у нас всегда возникали споры с маэстро.

Он никогда не позволил бы выпустить пластинку с какой-нибудь погрешностью в исполнении. Если в записи обнаруживались недостатки, надо было в предыдущих дублях искать этот эпизод наиболее удачно записанным. Представление об исключительной требовательности маэстро дает пример записи «Дон-Кихота» Штрауса. Про-

слушивая восьмой вариант, Тосканини сказал: «Вот в этом пассаже я не слышу пиццикато скрипок». Мы взяли запись генеральной репетиции — там пиццикато было слышно лучше. «Тут пиццикато слышно хорошо, — подтвердил маэстро, — но мне не нравится все исполнение». Чтобы решить этот ребус, пришлось перебрать все записи и найти наиболее верный вариант.

Другой пример — «Риголетто». Осталась только запись IV акта оперы, потому что всякий раз, когда маэстро дирижировал ею, записи не производились. Удалось зафиксировать только IV акт на одном из концертов. Тосканини долго не хотел прослушивать эту запись: по его мнению, он дирижировал тогда недостаточно хорошо. Наконец однажды вечером он решился. Мы заперлись в студии, он сел на свое обычное место — в угол дивана, сложив руки на груди, как бы отстраняясь от происходящего. Но минуты через две-три я понял, что исполнение ему нравится. Он встал и начал дирижировать, это был знак хорошего расположения духа. Когда подошли к концу, я спросил, разрешает ли он перевести эту запись на пластинку. Он сразу же согласился, добавив: «А я был совершенно убежден, что плохо дирижировал!» Он был так счастлив, что в официальном бланке (я его бережно храню), прежде чем поставить свою подпись, одобряющую запись, — как всегда, красными чернилами написал — «Да здравствует Верди!»

Среди драгоценных записей сохранилось много фрагментов репетиций Тосканини, которые позволяют понять, какие средства использовал маэстро, чтобы достичь поставленной перед собой цели. Этот материал представляет огромную ценность для музыкантов. Они действительно смогут понять причины недовольства дирижера и необходимость повторов. Немузыканты будут восхищены живописностью замечаний Тосканини и в то же время узнают, какую боль вызывало у маэстро несовершенство.

Дирижер **Джанандреа Гавадзени**, вспоминая об одной из таких записей (репетиция «Бала-маскарада»), показывает, как возникало что-то новое после каждого повтора:

«В этой записи нас прежде всего поразили его интонации, живые, властные, пружинистые. Они были бы неожиданны и для человека более молодого, а ведь маэстро шел тогда восемьдесят седьмой год. Его физическая

крепость от контакта с музыкой превращалась в эстетическое здоровье. Живая интонация ясно слышалась в его голосе — властном, чарующем и устрашающем, повелительном, взволнованном, то шутливом, то гневном, в голосе поющем, голосе неповторимом. Слыша этот голос, мы поняли искреннюю непосредственность его этического отношения к музыке, к репетиционной работе — для Тосканини в эту минуту самым важным в жизни, самым важным на свете было именно то, что звучало в данную минуту. И всякий раз, повторяя отрывок снова и снова, он никогда не делал это через силу, или неуверенно, или с той скукой, которая в других натурах, более хрупких или капризных, могла быть вызвана непрестанным повторением одного и того же. Но он повторяет, потому что всякий раз чувствует, что это не повтор, а начало нового».

ВЕЛИКИЕ КОМПОЗИТОРЫ В ИНТЕРПРЕТАЦИИ ТОСКАНИНИ

ТОСКАНИНИ И БЕТХОВЕН

Взаимосвязь Бетховен и Тосканини — автор и интерпретатор — сделалась со временем предметом многих дискуссий; однако в этом случае спорящие разделились на две партии: на тех, кто «за», и на тех, кто «против». Тем не менее интересно отметить, что даже немецкие критики (разумеется, те из них, кто отказался от предвзятой манеры искать в произведениях Бетховена литературные ассоциации и прочее) почти единодушно признавали верность тосканиниевских интерпретаций. И эти интерпретации нередко внимательно анализировались, как это сделал, например, критик **Штробль:**

«Известно, как много спорили о тосканиниевских интерпретациях Бетховена и как критиковали его, порой весьма темпераментно. Естественно, именно в Германии нашлись многие, кто сетовал, что у Тосканини недостает титанического чувства мысли, значительности, глубины и всей той метафизической надстройки, какую эстетика романтической музыки приписывала Бетховену.

Тосканини видел Бетховена только с чисто личной точки зрения: например, переход от скерцо к финалу в Пятой симфонии показал такую очистительную силу, о которой, должно быть, и сам Бетховен не помышлял.

Тосканини своей огромной силой и верностью своей интерпретации отметал прочь все поэтические и литературные приписывания. Позвольте мне обратить внимание лишь на некоторые детали. Начать с того — и это, должно быть, самое главное, — что Тосканини придерживается темпов, указанных Бетховеном. Он изменяет общий строго фиксированный темп лишь в некоторых местах, исходя из общего смысла архитектуры произведения. Это становится особенно ясно во II части Пятой симфонии, которая, наконец, исполняется Тосканини именно как andante con moto. Следует также добавить еще и другой факт: Тосканини фразирует мелодию, придавая ей большую плавность и связность, так что для него совсем исчезают все эти маленькие сентиментализмы, все те акценты, столь глубоко «прочувствованные», эти колебания, которыми многие выдающиеся дирижеры создают ловушку для наивных слушателей».

По мнению маэстро **Франко Капуана,** Тосканини идет по правильному пути, поскольку в его интерпретациях имеется лишь то, что написано Бетховеном:

«Я слушал все девять симфоний Бетховена под управлением маэстро в концертах «Ла Скала» и в других местах и пришел к выводу, что единственно верная интерпретация Бетховена именно тосканиниевская. Она идеально отвечает бетховенскому духу и показывает, как следует исполнять Бетховена. В то время каждый дирижер стремился в какой-то особой и почти всегда произвольной интерпретации. Тосканини был абсолютно предан точному звуковому воспроизведению партитуры любого композитора.

Говорят, что он «сжимал» темпы Бетховена, но это неверно. Он давал те темпы, которых требует бетховенское творение. Возможно, это несколько рискованное утверждение, но я считаю и глубоко убежден, что только Тосканини, интерпретируя Бетховена и других немецких композиторов, был верен истине. Впрочем, это признавали и великие иностранные дирижеры. Когда маэстро Тосканини дирижировал «Мейстерзингерами», Фуртвенглер сказал буквально следующее: «Нужно приглашать к нам итальянских дирижеров, чтобы мы поняли, как надо дирижировать «Мейстерзингерами».

Известно, что некоторые критики занимали порой отрицательную позицию по отношению к бехтовенским

интерпретациям маэстро. Их аргументы несомненно интересны, однако они притушевывают ясность тосканиниевских исполнений. **Джузеппе Пульезе**, музыкальный критик, тщательно изучивший особенности и стиль Тосканини, тоже такого мнения:

«Я писал и говорил много раз: интерпретации Тосканини неудобны, трудны, можно сказать, даже провокационны, раздражающи; но почему неудобны и раздражающи? Потому что они обнаженные, то есть лишенные всякой риторики, безжалостно верные духовной строгости; они не оставляют никакой почвы для фантазии слушателя, ни в чем не уступают тому, что в наш век дилетантизма и интерпретаторского эмпиризма требуют от исполнения: звукового гедонизма, возбуждающих динамических крайностей. И теперь Тосканини со своей строгой и аскетичной классичностью может показаться просто антиисторичным, а его работы — уже пройденным этапом именно из-за того, что они лишены украшений и в них есть только сущность. Интерпретация одной из симфоний Бетховена дает в этом отношении бесчисленные примеры. Взять хотя бы Шестую симфонию (фа мажор) и конкретно II ее часть — Andante molto mosso. Постарайтесь ощутить невероятную ясность звука, компактность, безупречное аристократическое чувство меры, выразительность в начале; с точки зрения формальной техники бесчисленными также могут быть интересные примеры. Рассмотрим хотя бы два: поразительную нежность долгой трели первых скрипок и непревзойденную ритмическую строгость аккомпанемента струнных, и далее — на мелодии фагота — ритмическую точность пиццикато первых скрипок. Таких же результатов — речь опять-таки о Шестой симфонии — Тосканини добивается в скерцо. Здесь надо послушать только скрипки, которые поддерживают сначала мелодию гобоя, затем валторны, или же величественное драматическое вступление струнных в ритме танца и, наконец, грозу: достаточно начального рисунка фигурного вступления вторых скрипок на фоне мрачного гудения виолончелей и контрабасов, чтобы у нас был еще один пример формального и в то же время поэтического совершенства Тосканини».

Маэстро **Франко Феррара** не соглашается с критикой тех, кто отрицает значение бетховенских интерпретаций маэстро:

«Некоторые критики всегда считали, что Тосканини не бетховенский дирижер. Но теперь это повторяет лишь очень зеленая молодежь или те, у кого нет никаких музыкальных критериев. Тосканини, чем бы он ни дирижировал, все доводил до совершенства... И он единственный, кто превосходнейшим образом показывает то, что хотел сказать Бетховен. Точный в темпах, в красках, думаю, что никогда никто не был более бетховенским, чем он. В Тосканини одновременно доминируют сила и красота».

ВЕРДИ

Среди самых важных открытий, получивших начало в интерпретациях Тосканини, надо отметить оперы Верди; открытие, ниспосланное судьбой еще и потому, что оно оказалось новым явлением в тот момент, когда культурный мир шел навстречу новым увлечениям, вызванным распространением искусства Вагнера и возникновением веристской оперы. Сразу ли Тосканини глубоко понял вердиевские оперы или пришел к этому постепенно? Многие критики считают, что он пришел к Верди после вагнеровского и штраусовского опыта, а также после понимания французской импрессионистской музыки. Вот что думает об этом маэстро **Барблан:**

«В неизданной переписке Тосканини я нашел открытку, отправленную из Байрейта в начале этого века скрипачу Поло. На открытке фотография могилы Вагнера, внизу написано: «Вот могила одного из самых великих музыкантов XIX века». И подпись — Тосканини. Так что и Тосканини поддался очарованию Вагнера. И питали это восхищение также и некоторые факторы культурного и философского характера. Немецкий мир всегда оказывал влияние на латинскую культуру, особенно если говорить о конце XIX и начале XX века. Далее последовало открытие Дебюсси, и всем известно, как способствовала распространению искусства этого французского импрессиониста тосканиниевская интерпретация «Моря», ставшая классической, типичной.

Великое открытие Верди произошло поэтому, на мой взгляд, гораздо позднее. Я не хочу сказать, что Тосканини не сразу понял величие Верди, как поняли все те, кто имел счастье непосредственно работать с композитором, но молодой Тосканини, как и многие другие люди его

поколения, не сразу поставил его рядом с Вагнером. Можно, пожалуй, утверждать, то такое запоздалое открытие Верди было характерно для всех современных интерпретаторов композитора, поскольку речь идет об авторе, более трудном для раскрытия, чем Вагнер,— он менее броский внешне, более неприкрытый, лишен каких-либо философских структур и надстроек. Словом, Верди — это музыкальное явление само по себе яркое и чистое. Поэтому можно сказать, что Тосканини открывает высшее величие Верди в период после первой мировой войны».

Критик **Руппель** показывает, что тосканиниевское открытие Верди раскрыло новый мир и другим дирижерам: «Сложилось поколение молодых дирижеров, которое прошло через опыт Тосканини и очень многому научилось у него: Караян, Шолти, Кантелли и другие. Они научились у маэстро достоверно воспроизводить партитуру, безоговорочно уважать ее, и тут Тосканини, самый старый из всех, служил образцом более молодым. Он добивался достоверного воспроизведения и тех музыкальных произведений, которые предрассудками позднего романтического периода, ориентировавшегося на Вагнера, были сведены до уровня второстепенной музыки, если не ниже. И Тосканини принадлежит заслуга, что он поднял Верди до уровня Вагнера и представил его как еще одного великого драматического композитора XIX века. Именно его пример побудил других немецких дирижеров, театр, публику и критику столь же серьезно подходить к художественной оценке произведений Верди, как и к операм Вагнера. В Италии в этом не было никакой необходимости, поскольку Верди считался здесь национальным гением и как таковой прославлялся еще при жизни. Важно было только очистить исполнение его опер от плохих традиций. Именно Тосканини мы обязаны прежде всего тем, что во всех других странах последователи Вагнера сумели оценить и отдать должное достоинствам вердиевской оперы.

И в Германии примерно в 20-е годы многие говорили о так называемом возрождении Верди, заслуга тут приписывалась прежде всего Францу Верфелю, страстному поклоннику итальянского композитора. Верфель перевел некоторые либретто опер Верди и выпустил прекрасное немецкое издание его писем. Не будут преуменьшены заслуги Верфеля, если мы скажем, что новое открытие вер-

диевского искусства на немецкой сцене того времени определено также и резонансом мировой славы Тосканини, который не только в Италии, но и в Нью-Йорке давал новую жизнь этому искусству».

Маэстро умел установить согласие между своими музыкальными ощущениями и вердиевскими операми. Эта чуткость, обогащенная техникой, и освещала всю вердиевскую музыку. Именно это и было, конечно, тем магическим актом, который Тосканини умел создать своим искусством. О его интерпретации «Бала-маскарада», собственно даже о подготовке оперы, о репетициях, которые предшествовали исполнению, мы приводим свидетельство маэстро **Джанандреа Гавадзени:**

«Вместо того, чтобы вносить свой критический вклад в оценку сохранившихся на пластинках интерпретаций Тосканини, которые, конечно, в этом не нуждаются, я предпочел бы поговорить о том редком впечатлении, которое я имел счастье получить, когда осенью 1962 года сын маэстро, Вальтер Тосканини, привез из Америки фонограмму оркестровой репетиции «Бала-маскарада» Верди. Я услышал тогда некоторые замечания Тосканини во время подготовки к грамзаписи, приобретающие принципиальное значение для вердиевской музыки. Например, требование, чтобы при исполнении музыки Верди оркестр звучал мощно, особенно струнные, чтобы была изгнана ложная изысканность или странная камерность, претендующие облагородить то, что в высшей степени благородно само по себе и по мощи искусства и по правде образов. Тосканини призывает и предупреждает: «Никогда никаких piano у Верди, не обращайте внимание на piano у Верди!», имея в виду ту плотность звучания, которая придает музыке оттенок, характерный именно для Верди, а не для Моцарта или Беллини, и каждому произведению Верди — свою особую окраску, соответствующую (как этого часто сознательно требовал Верди) его оркестровой изобразительности. Но в другом месте записи репетиции Тосканини вдруг требует piano, даже pianissimo.

Это говорит об отсутствии чисто схематической произвольности, холодно рассчитанной предвзятости. Это говорит, наконец, о том, что и внутри какой-то твердо продуманной, убежденной концепции мгновенная вспышка интуиции, непосредственное чувство, искра, возникшая от какого-нибудь акцента, может вызывать открытия глу-

боко правдивые, узаконенные особенностями эмоционального и поэтического состояния интерпретатора.

Мы слышим поиски точности и в тех местах, которые внешне кажутся легкими для отличных музыкантов, каким был оркестр НБК. Они настолько опытны, что с листа могут исполнить самую запутанную музыку. Но и они, случается, «тыкаются носом» (если употребить жаргонное выражение) на первых репетициях опер XIX века, попавшись на удочку обманчивой легкости. По поводу подобной легкости Тосканини делает иронические, колкие, исключительно точные замечания. Так, например, он с волнением, идущим из глубины души, взывает: «Верди нужно играть хорошо, а так называемые аккомпанементы всегда надо петь» — или же кричит по поводу одного нюанса: «Не надо мне такое глупое diminuendo!» — не допуская, чтобы мелодическая линия в своей понижающейся динамической кривой вдруг перестала бы быть выразительной. Все эти замечания предназначены оркестру не итальянскому, привыкшему к симфонической музыке, так как между симфоническим письмом и оркестровой палитрой опер Верди нет различия эстетического, а значит, не должно быть и разницы в отношении: оркестранты обязаны быть такими же усердными, как и при исполнении симфоний. Кроме того, репетиции «Бала-маскарада» раскрывают еще одну любопытную сторону Тосканини: если слушать их, следя по партитуре, обнаружатся нюансы, светотеневые акценты, которых нет в нотах Верди. Чтобы успокоить тех, кто фанатически относится к фетишу авторской рукописи, добавлю, что их нет даже в автографе «Бала-маскарада»: я проверял это по исключительно разборчивой фотокопии рукописи, которая имеется у меня. Их нет в тексте, но они необходимо присутствуют в музыке и драматическом действии, как это понял Тосканини, угадал и воспроизвел вопреки общепринятому мнению, столь распространенному, будто он всегда, в любом случае признавал только текстовые пометки».

Джузеппе Пульезе не только внимательно изучил записи Тосканини, но часто встречался с маэстро и много беседовал с ним, особенно об интерпретации вердиевских опер:

«Трудно выделить лучшую интерпретацию Тосканини опер Верди: все они находятся на одном высочайшем

уровне законченности, абсолютной верности тексту и полного поэтического проникновения в партитуру. Последовательность и постоянство стиля Верди соответствуют последовательности и постоянству тосканиниевских интерпретаций. Они настолько идентичны, что на основе исполнения Тосканини мы можем не только уяснить себе стиль Верди, но и составить представление о тех вердиевских операх, записи которых не сохранились. С другой стороны, оперы, столь глубоко различные и в то же время несущие в себе общие черты манеры Верди, — «Бал-маскарад» и «Фальстаф» — свидетельствуют о постоянстве вердиевских интерпретаций Тосканини.

Я считаю, что ни один итальянский или иностранный дирижер, по крайней мере в том, что касается Верди — потому что о Верди идет речь, — никогда не обладал волшебной, загадочной, может быть, таинственной способностью, какой владел Тосканини, раскрывая нам ослепительную ясность партитур Верди. Никто никогда не умел привести оркестр к таким результатам, каких Тосканини добивался при исполнении вердиевских опер. Это неоспоримо подтверждает, например, запись «Травиаты», сделанная в 1946 году. Обо всем сказать здесь невозможно, я ограничусь лишь напоминанием о впечатляющей си́ле темброво-инструментальных решений, чисто тосканиниевском crescendo в allegro I акта после увертюры; стилистическая последовательность и верность Верди проявляются в III акте, на празднике, в allegro agitato на фразе Виолетты «che sia morir mi sento...» (где все дирижеры, отбрасывая в сторону указание на allegro, замедляют), Тосканини, не теряя выразительности, заставляет ее петь в неизменном начальном ритме».

И американский критик **Джон Фримен** считает, что порывающая с традиционными замедлениями быстрота в некоторых местах «Травиаты» в исполнении Тосканини, отмеченная частью критиков, соответствует пометкам Верди:

«Критики в один голос заявляли, что маэстро искусственно форсировал темпы. Но, заглянув в партитуры, мы убеждаемся, что метрономические пометки Верди строго соблюдаются в «...Fors'èlui...» и в «Di Provenza», в то время как в некоторых других местах, таких, как «Parigi, o cara», темп более медленный, чем это указано композитором. Достойная изумления протяженность есть

также в оркестровых прелюдиях большого дыхания и в финале III акта. Возможно, критики определили скорость «сломя голову», исходя из головокружительного темпа, взятого Тосканини в «Sempre libera», но этот темп зависит от вкуса дирижера, поскольку Верди пометил allegro brillante, не указывая метроном.

Ставя несколько преувеличенные пометки, Тосканини добивался ясности музыкальной ткани и мужественных ритмических акцентов. Музыка звучала у него более динамично и напряженно и казалась поэтому быстрее, чем у других дирижеров, даже если темпы были истинными, разве только с минимальными отличиями от подлинника».

ВАГНЕР

Известно, что Тосканини уже в самые первые годы занятий в консерватории постарался понять, по какому пути шло развитие музыки в XIX веке и каковы ее источники. Он с усердием изучал великих музыкантов XVIII столетия, а также романтиков. Тосканини тогда уже был в курсе всех событий музыкальной жизни Центральной Европы. Он также, как многие, восхищался Вагнером. Надо сказать, что в те годы появление в Италии оперы и театра Вагнера дало повод для идеологической борьбы между сторонниками итальянского пения и поклонниками музыкальных драм, пришедших из Германии. Враждебные группы отличались исключительной нетерпимостью, ими больше руководила ненависть, чем любовь. Нередко на площадях Италии после исполнения неитальянских опер возникали драки.

Тосканини был прежде всего музыкантом. Он не становился ни на одну сторону в борьбе за и против Вагнера. Он на деле показал, что музыка, как любое искусство, должна восприниматься без предвзятости, и особенно без опасной предвзятости — националистической. Тосканини рассказывал, как одиннадцати лет, будучи учеником консерватории, услышал на одном концерте в Парме увертюру к «Тангейзеру»... Поначалу он был изумлен, даже напуган, но постепенно им овладело желание полностью освоить новый музыкальный стиль. Когда в 1884 году ему, семнадцатилетнему ученику предпоследнего курса консерватории, разрешили играть на виолончели на первом исполнении в Парме «Лоэнгрина», его восхищение вагнеровской музыкой не знало границ.

Критик **Вилли Райх** подчеркивает, что маэстро следовал и эстетическим указаниям Вагнера:

«Своим серьезным музыкальным опытом, приобретенным в юношеские годы, Тосканини обязан не только музыке Вагнера, но и эстетическим трудам немецкого композитора, главным образом его «Трактату об искусстве дирижировать оркестром». Этот труд, опубликованный в 1869 году, имел решающее влияние на будущую деятельность маэстро. Когда кто-то попросил его изложить основные принципы своего искусства в книге, Тосканини ответил, что подобную работу делать бесполезно, поскольку все самое главное о дирижировании есть в труде Вагнера.

Решающей важности были для Тосканини соображения Вагнера при изучении Девятой симфонии Бетховена. После того как композитор послушал ее в исполнении оркестра Парижской консерватории под управлением Франсуа Антуана Хабенека в 1839 году, он, между прочим, говорил: «Оркестр научился следить за мелодией в каждом такте бетховенской симфонии и петь ее. Чтобы спеть правильно, нужно было найти верный темп. Это второе, что на меня произвело впечатление. Старого Хабенека не вдохновляли, конечно, какие-либо эстетические или отвлеченные принципы. Он был начисто лишен гениальности, но он нашел «правильный темп», сделав так, что оркестр под его размеренным и старательным управлением вскрыл мелодический смысл симфонии. Наши дирижеры, — продолжал Вагнер, — в сущности ничего не знают о правильном темпе, потому что ничего не понимают в пении. Для них музыка — нечто среднее между грамматикой, арифметикой и гимнастикой, и нетрудно понять, что тот, кто обучен таким образом, может стать хорошим преподавателем в консерватории или каком-нибудь институте «музыкальной гимнастики» — и только. И совершенно невозможно представить, как он может вкладывать душу в музыкальное исполнение».

Ясно, что не только смысл, но и полемический настрой этих замечаний Вагнера означали необычайно многое для художника с темпераментом Тосканини. Вскоре после постановки «Гибели богов» в Турине в 1896 году Тосканини, как и многие поклонники Вагнера, совершил паломничество в Байрейт. По свидетельству **Вилли Райха**, он получил там ценный урок:

«На фестивале в Байрейте летом 1899 года Тосканини, присутствуя на «Мейстерзингерах», был изумлен некоторыми изменениями темпа, которые дирижер Ганс Рихтер внес в исполнение оперы. Однако позже он установил, что эти изменения точно соответствовали указаниям Вагнера. Это глубоко поразило его. Говорят, что он воскликнул: «Я настоящий дурак!» Один из его биографов пишет, что спустя полвека, когда он вспомнил про эту свою давнюю ошибку, маэстро ругал себя снова».

В 1901 году Тосканини поехал в Байрейт послушать «Парсифаля» (эта опера по завещанию Вагнера могла исполняться до 1 января 1914 года только в Байрейте). Много лет спустя, когда маэстро вернулся в город Вагнера как дирижер и показал «Тангейзера», «Тристана» и «Парсифаля», его интерпретации означали, по общему признанию, глубокое обновление стиля Тосканини, который, хоть и остался верным «мелодическому» принципу раскрытия музыки, обнаружил драматическую напряженность, дотоле неведомую. В его исполнении «Парсифаля» была особенно заметна стилистическая традиция, восходящая к первому представлению оперы.

Маэстро Барблан вспоминает по этому поводу:

«Тосканини, точно так же как возродил Верди, вернул Вагнеру вагнеровскую правду. Это стало особенно ясно в 1930 году, когда сын Вагнера Зигфрид пригласил маэстро в Байрейт подготовить «Тангейзера» и «Тристана». Тосканини обнаружил в партитурах и оркестровых партиях пробелы и ошибки, которые прежде никто не замечал. Благодаря Тосканини, заметил Зигфрид, в храме Вагнера можно было услышать наконец подлинного Вагнера».

ФРАНЦУЗСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ

Тосканини был одним из первых итальянских дирижеров, проникших в самые глубины музыки: он обладал способностью превращать партитуры благодаря постоянному изучению их в ясное и насыщенное звучание. Мы слушали некоторые сочинения Дебюсси, записанные в великолепном исполнении, и чувствовали, с каким трепетом подходил Тосканини к французскому композитору. Тосканини увидел сущность, содержащуюся в смутных очертаниях современной ему французской музыки. Он проник более глубоко в музыкальные сферы, далекие от

французского оперного театра, уловил тонкие нюансы, какими украшены звуковые пейзажи, которые кажутся порой условными и бледными. Он увидел, таким образом, то, что другие не видели. Нет поэтому ничего странного, что его совета спрашивали многие иностранные дирижеры: немецким маэстро он помогал интерпретировать немецкую музыку, французским — французскую. Вот, например, эпизод, рассказанный маэстро **Пеллетье:**

«Тосканини спросил меня: «Что ты делаешь в этом году?» — «„Миньон",— ответил я.— Это мой первый спектакль. Мне дали только одну оркестровую репетицию, а опера будет транслироваться по радио». Помолчав немного — одна из характерных, грустных пауз маэстро, — он сказал: «Вы, французы, не знаете свою музыку, не знаете «Миньон». Я слышал ее не раз во Франции. У тебя с собой партитура? Пойдем поиграешь за роялем!»

Я сел за рояль. Спустя минут десять, он остановил меня: «Нет, нет, это не «Миньон», не «Миньон»! Ты просто-напросто играешь ноты». Он сам сел за рояль и проиграл мне всю партитуру. «Вот! Вот какой темп... Так надо исполнять французов!» Я уже начал к тому времени репетировать с певцами, но, когда услышал интерпретацию Тосканини и понял, как он изучил «Миньон» и как любит французскую музыку, убедился, что сам я еще недостаточно глубоко проник в оперу Тома».

Маэстро **Превитали** тоже считает, что произведения французского импрессионизма получили у Тосканини идеальную интерпретацию:

«Я не утверждаю, что Тосканини делал все превосходно; он хорошо дирижировал Бетховеном, Брамсом, отлично исполнял Верди, о Вагнере и говорить нечего. Но, должно быть, есть область, в которой никто никогда не превосходил его, — это французы. До сих пор помню «Пеллеаса и Мелизанду» под его управлением в «Ла Скала»; я был тогда мальчиком, но эта изумительная музыка меня очаровала. Я был словно во сне... Тосканини работал очень много над этим спектаклем, и в результате получилось нечто поистине «не от мира сего». Всякий раз, когда он дирижировал в концертах произведениями Дебюсси, исполнение восхищало всех. Так что в интерпретации французов, по-видимому, никто не превосходил его. А французские дирижеры меньше других!»

Однажды в перерыве какой-то репетиции Тосканини вспомнил, как много лет назад, когда он дирижировал в Болонье «Зигфридом», до начала спектакля ему принесли партитуру «Пеллеаса и Мелизанды», которая была только что опубликована. «Я открыл партитуру, — рассказывал маэстро, — и меня поразила ее простота: все было важным и ничего лишнего; эти скупые страницы произвели на меня особое впечатление именно в тот момент, когда партитура «Зигфрида», насыщенная звучаниями, отягощенная переплетением тембров, мощная, полнозвучная, столь основательно была уложена в моей голове. Я стал листать «Пеллеаса» и был так захвачен, что не мог оторваться, пока мне не напомнили о начале спектакля. Я неохотно спустился в оркестр (подобное случилось со мной впервые) и дирижировал I актом «Зигфрида», все время вспоминая те немногие страницы «Пеллеаса», которые только что просмотрел. Мое состояние напоминало положение живописца, рисующего один пейзаж, а думающего о другом, который произвел на него большее впечатление, и ему не терпится приняться за него. В тот вечер I акт «Зигфрида» показался мне очень длинным, потому что я не мог дождаться, когда снова смогу продолжить чтение партитуры Дебюсси. Я провел два антракта, запершись в уборной, в одиночестве, совершенно недоступный кому бы то ни было. Я испытывал ни с чем не сравнимое наслаждение, потому что эта музыка была для меня очаровательным сюрпризом. Все в театре — и родственники и друзья — решили, что я не в себе, как иногда бывало, или рассержен, как тоже бывало достаточно часто, я же просто хотел побыть один, чтобы завязать узы дружбы с новой оперой, с которой познакомился в тот вечер».

Мы (и вместе с нами большая часть критиков, музыкантов и любителей музыки) убеждены, что никто не подходил к Дебюсси с такой деликатностью, как Тосканини. Он понял драгоценность звуковой ткани, мягкость, которую тембры создавали вокруг парящих в воздухе мелодий, неожиданных вводных тем; нашел ведущую нить повествования, которое развертывалось вне ожидаемых схем и привычных музыкальных форм, — повествования, рожденного требованиями музыкального языка, свободного наконец от привнесенных усложнений. Он совершил чудо, связав воедино четкость экспозиции с воздуш-

ностью, которая окружает ее, словно легкий туман, и в то же время придал силу драматическим элементам, вырастающим из экстатического созерцания.

Вот как писал об интерпретации Тосканини французской музыки критик и музыковед **Руппель:**

«„Латинизм" Тосканини проявлялся самым очевидным образом, когда он наряду с итальянской дирижировал музыкой французской. С современными французскими классиками, такими, как Дебюсси и Равель, у него были особенно тесные связи. Бесспорно, никто не сумел лучше Тосканини (и в самой изысканной манере) заставить засиять гармонический колорит, выявить смысл звуков, подчеркнуть четкость и разнообразие инструментовки в «Ноктюрнах» Дебюсси или в Испанской рапсодии Равеля. Но даже формальное построение, тонкое переплетение мотивов и их гениальный порядок в этих партитурах были выявлены с яспостью и прозорливостью, дотоле неслыханными. В них внезапно появились точно очерченные характеры, контуры тем, пластика и логика в развитиях и комбинациях, которые поразили всех, кто верил в миф о, так сказать, преобладании туманности в импрессионистской музыке.

Я имел счастье присутствовать в Турине на одном концерте оркестра «Ла Скала» под управлением Тосканини. В программу было включено также «Море» Дебюсси. В интерпретации маэстро в звуках возникают видения южного моря, оживленного мифологическими существами. Помню прежде всего мое изумление, когда я установил, что эта пьеса под импрессионистическим блеском красок обнаруживает одновременно и свой остов, очень определенный и прочный, обозначенный выпуклыми ритмическими фигурами. А когда в последней части валторны начинают снова звучать словно раковины тритонов, мне стало ясно, что рафинированная игра звуков была не чем иным, как простой фантазией древнего величия».

Юджин Орманди, дирижер Филадельфийского филармонического оркестра, замечает по поводу исполнения «Моря»:

«Тосканини, мне помнится, оказал нам честь выступать подряд три или четыре зимних сезона в Филадельфии. Его контакт с моим оркестром был невероятным. Я всегда придавал большее значение «звуку» дирижера, а не звуку оркестра; и трудно поверить, что знаменитый

звук Филадельфийского оркестра за пятнадцать минут превратился в еще более знаменитый звук Тосканини. Должен сказать, я никогда не слышал такой интерпретации «Моря» Дебюсси, столь глубоко правдивой передачи его духа, как в исполнении Тосканини».

Руппель и Орманди сходятся во мнении со всеми критиками: французские пьесы в интерпретации Тосканини — явления уникальные, неповторимые. И надо отметить, что подобный результат явился следствием обычной системы маэстро, которую он применял всегда, то есть обращал внимание исключительно на музыку, не поддаваясь влияниям литературных описаний замыслов автора. Пейзаж, волны, одиночество возникают, подобно волшебному рассказу, из самой партитуры. «Море» Дебюсси — это море звуков. Тосканини в партитуре искал только музыку, а не литературную программу.

Генрих Штробль, в свою очередь, раскрывает неповторимые черты интерпретации Тосканини «Иберии»:

«Эти «Images pour orchestr» вовсе не образы, а заклинания. Они были оценены современниками как смутные и туманные, словно живопись французских импрессионистов. И действительно, эта музыка до Тосканини почти всегда исполнялась с акцентом на переплетении голосов и никогда не подчеркивалась ее мелодическая и ритмическая основа. «Иберия» — это не живописно-звуковое описание Испании, не симфоническое стихотворение, но видение какого-то испанского пейзажа. Испанская атмосфера оживлена музыкантом, владеющим инструментовкой с такой тонкостью, которой мог бы позавидовать даже молодой Стравинский. Примечательно, что мелодии возникают почти исключительно только у духовых инструментов. Струнные фиксируют ритм и дают удивительный аккомпанемент. Эта особенность «Иберии» долгое время не воспринималась. Она стала очевидной лишь в интерпретации Тосканини.

Возможно, он сумел достичь этого только потому, что слышал музыку Дебюсси как итальянец. Под ясным небом с четкими контурами и сверкающими красками музыка эта, считающаяся туманной, становилась под его управлением изумительным сплетением мелодий, приобретала полифонические черты. Часто из-за старого предрассудка думают, что ритмическая энергия выражается только в силе звучания. Интерпретация «Иберии» Тоска-

нини — прекраснейшее доказательство обратного. У него все произведение построено на живой ритмике, особенно в тех местах, где сами по себе ритмические элементы мало выделяются. Это возникает, с одной стороны, благодаря невероятной точности огромного ансамбля струнных, а с другой — от изумительной гармонии звуковых, мелодических и ритмических элементов.

Когда Тосканини дирижировал Дебюсси, ничто не пропадало в его музыке. Все второстепенные голоса звучали самостоятельно, и каждый из элементов музыкальной ткани органично вливался в общую звуковую картину».

Показав в документальных отзывах значение тосканиниевских интерпретаций в области французского импрессионизма, важно отметить, что маэстро сумел уловить и все самое лучшее, созданное другими французскими композиторами (например, Сен-Сансом).

СОВРЕМЕННИКИ

Мы уже не раз говорили об отношениях Тосканини с современной музыкой и пытались уяснить критерии отбора, корни его симпатий к тем или иным произведениям. Но надо прежде всего напомнить, что другие выдающиеся дирижеры, такие, как Бруно Вальтер и Фуртвенглер, были (особенно первый) далеки от музыки современной. Французские импрессионисты очень редко появлялись в их программах. К числу самых современных авторов, которых они допускали в свои концерты, могут быть отнесены Малер и, в меньшей степени, Хиндемит. Тосканини более охотно занимался современниками. Особенно в период между 1910 и 1920 годами, когда он исполнял произведения молодых композиторов, отыскивая их повсюду. Он словно хотел позондировать разные школы и направления и подошел даже к музыке легкой, которую можно было бы назвать «характерной» или жанровой. В этом проявился его интерес и к музыке, которая выходила за пределы гармонических схем, но не пришла еще к полной атональности, политональности и т. д. Напротив, она сохранила связь с общепринятой традицией. Эклектизм Тосканини был умеренным, но в некоторых случаях уводил его довольно далеко; и это естественно для человека, идущего в ногу со своим временем и не страдающего кокетством

ложной моложавости. Он прикоснулся к более легким жанрам мимолетно, как художник, который время от времени любит дать себе отдых, не уходя непосредственно от своей работы. Маэстро **Антонино Вотто** сумел уловить эту характерную черту художественной жизни Тосканини:

«Тосканини исполнял музыку своего времени в полном объеме. Он включал в свой репертуар, кроме Верди, Каталани и Пуччини, также всю современную симфоническую и оперную музыку, даже такую, которая считалась в ту пору более чем современной. Он дирижировал операми «Пеллеас и Мелизанда» Дебюсси, «Ариадна и Синяя Борода» Дюка, «Кавалер Экебю» Зандонаи, а также произведениями Пиццетти, Стравинского, Гершвина, Кабалевского и многих других композиторов.

Это был человек, который не любил никого обманывать, а тем более самого себя, поэтому он шел туда, куда его вели интуиция и здравый смысл: он не противился новой эстетике, но и не переходил границ. Он не мог впитать в себя полностью новых веяний, потому что они были для него неким эстетическим анахронизмом, а он, как я уже говорил, не мог лгать и поэтому держался подальше от серийности и других проявлений, которые были адресованы в будущее, а ему уже не дано было жить в нем».

О работе с Тосканини над оперой «Дебора и Иазль» вспоминают ее автор композитор **Ильдебрандо Пиццетти** и исполнительница главной женской партии певица **Джулия Тесс:**

И. Пиццетти:

«В 1921 году, едва закончив «Дебору», я поехал в Милан к Тосканини с просьбой прослушать оперу. Я трижды приходил к нему домой и каждый раз проигрывал по одному акту. Я играл и пел, а он слушал. В результате Тосканини согласился дирижировать оперой, и 16 декабря 1922 года состоялась премьера в «Скала». Помню, репетиций было очень много, потому что маэстро предъявлял такие требования к исполнителям, какие мог предъявлять только он.

Певцов маэстро подбирал сам, за исключением исполнительницы партии Иазли — певицы Джулии Тесс. Я рекомендовал ее, так как она хорошо пела в другой моей опере — «Федра». Во время репетиций я сидел в партере

и был очень взволнован, когда Тосканини, требуя от исполнителей выразительных нюансов, обнаружил глубокое знание моей партитуры и влюбленность в нее. Он в высшей степени уважительно относился к нотному тексту. Маэстро либо отвергал новую оперу, либо, согласившись дирижировать ею, вкладывал в нее все силы и всю душу. На репетиции III акта он сказал мне однажды, смущаясь, словно это был не Тосканини: «Тут есть одно место, где оркестр звучит довольно слабо и, боюсь, не поддержит певцов». Он был прав. Я тотчас же добавил один контрапункт скрипкам. У Тосканини была потрясающая интуиция!»

Д. Тесс:

«Я жила на виа Пизакане, 2. Мы еще не оправились от трудностей военного времени: в доме не было лифта, не работало отопление. Я обогревалась небольшой керосинкой. Однажды маэстро Пиццетти предупредил, что Тосканини хочет послушать меня в дуэте из «Деборы», рукопись которого я получила незадолго до этого. Тосканини поднялся пешком на четвертый этаж, оказав мне величайшую честь своим визитом. Он послушал меня и, видимо, остался доволен: со мной был заключен контракт.

Во время репетиций «Деборы» мы работали очень много, так как музыка была непривычной и очень трудной. Кроме того, тенор (кажется, Джон Сэмпль) был не итальянцем. Маэстро пришлось обучать его итальянскому языку. С огромным терпением и искусством он отделывал с ним фразу за фразой.

Во II акте «Деборы» есть в дуэте одно место, на которое Тосканини обратил внимание. Он сказал мне: «Я здесь внизу разговариваю с оркестром, а ты сверху должна отвечать мне — вот так...» И он показал мне, как это надо делать. Кроме того, я очень благодарна Тосканини, потому что на генеральной репетиции «Деборы» он воскликнул, показав на меня: «Мы ищем Саломею — вот она!» Иначе я никогда бы не пела Штрауса ни с одним дирижером».

В отношениях Тосканини с современной музыкой, складывавшихся после первой мировой войны, были некоторые спорные моменты. Раскрытие их может представить какой-то интерес. В 1925 году в Венеции проходил Третий международный фестиваль Общества современной

музыки. Мы знаем, что Тосканини принял в нем участие в качестве зрителя. Прошло пять камерных концертов, на которые съехались самые выдающиеся музыканты того времени.

Писатель и критик **Поль Стефан** вспоминает этот теперь уже далекий день в своей книге о Тосканини:

«Осенью 1925 года в Венеции собрались музыканты со всего мира. Приехали Стравинский, Шёнберг, Мийо и многие другие. «Большая часть того, что пишут сегодня, для меня не музыка», — заявил мне Тосканини, широкими шагами пересекая площадь Святого Марка. Но из этого заявления еще не следует, что он был противником «новой» музыки. Маэстро не переставал искать неизвестные произведения современников. Во время европейского концертного турне, которое он совершил вскоре после фестиваля с американским оркестром, маэстро дирижировал произведениями Дебюсси, Эльгара, Гуссенса, Онеггера, Кодаи, а также «Картинками с выставки» Мусоргского в инструментовке Равеля. Его интересует Пиццетти, Томмазини и Респиги и, что очевидно, симфонические поэмы Рихарда Штрауса. Абсолютная атональность, по-видимому, ему чужда. Художник, находящий столько неизвестного в уже известном, не нуждается в невыразимом. Его вдохновляет то, что близко ему — не более, не менее. Это судьба, это проблема, связанная с определенным поколением».

Тосканини не был энтузиастом этого фестиваля. Скучая и посмеиваясь, он наблюдал из своей ложи за сменой исполняемых произведений. Когда на сцену вышли шестеро тромбонистов, которыми управлял один молодой американский музыкант, чтобы исполнить какое-то произведение Ругглеса (тоже американский композитор, получивший впоследствии признание как автор некоторых довольно значительных произведений), все ожидали услышать произведение достаточно длинное, пропорциональное тому времени, которое понадобилось, чтобы разместить пульты, стулья, ноты, надеть фраки. Как вдруг после нескольких некрасивых, резких аккордов дирижер покинул сцену, а за ним, толпясь ушли и шестеро музыкантов. Публика осталась в полном недоумении. Что произошло? Ничего особенного — они уже закончили исполнение. В ложе Тосканини раздался смех. Он пронесся по всему залу.

Однажды, беседуя с нами, Тосканини удивился, как Митропулос мог по памяти продирижировать Концерт для скрипки с оркестром Берга: «Разве можно выучить наизусть музыку, которая не имеет формы?» Надо заметить, что на фестивале исполнялись значительные произведения: впервые прозвучала фортепианная соната Стравинского, а также пьесы Шёнберга, Бартока, Мийо.

Мы видели, что Тосканини не был чужд своему времени: он искал не только таких авторов, чья музыка не вызывала споров, но также и тех, чьи произведения вызывали дискуссии, порою очень бурные. Поэтому в его репертуаре рядом с Респиги, Блохом, Де Сабата, Пикком Манджагалли, Кастельнуово-Тедеско стояли Стравинский («Петрушка», еще с 1916 г., а несколько лет спустя «Фейерверк») и «Паузы молчания» Джана Франческо Малипьеро. По поводу этой своей работы Малипьеро сказал: «Это были... «Паузы» такие долгие, что Тосканини больше никогда не дирижировал ими!»

В более поздний период Тосканини исполнял произведения Гершвина, Шостаковича, Кабалевского, Барбера и др. Иными словами, при всех оговорках, идущих от его вкуса и отношения к определенным школам и тенденциям, он был в контакте со своим временем, следил за новыми средствами выразительности и даже пытался найти среди молодежи людей, подающих надежды: именно это простое и искреннее желание приводило его на ученические концерты Миланской консерватории, как об этом вспоминает маэстро **Барблан:**

«Дружба Тосканини с Миланской консерваторией восходила ко времени довольно далекому и длилась до тех пор, пока «Ла Скала» не захватила его целиком. Но я могу припомнить, что из желания ли познакомиться с новыми силами, которые готовились в консерватории, или, может быть, в силу дружеских отношений с тогдашним директором Галлиньяни, чья кандидатура во время назначения на этот пост поддерживалась и самим Верди, но факт, что Тосканини посещал ученические концерты студентов класса композиции: он хотел понять, что делается в стенах консерватории; в одном из таких концертов исполнялось произведение Итало Монтемецци, тогда еще студента, ставшего впоследствии знаменитым автором «Любви трех королей». Студенческим оркестром, исполнявшим сочинение дипломанта по классу композиции,

дирижировал Артуро Тосканини (мне кажется, это было примерно в 1905—1906 гг.). Этот жест учтивости по отношению к молодому человеку, чью работу он показал в прекрасном исполнении, говорит о любви, которую он питал к искусству и которая как бы возрождалась в новых молодых силах, выходивших тогда из консерватории. Смирение Тосканини — это одно из тех его многих достоинств, которым мы должны подражать.

ПАМЯТЬ И ХАРАКТЕР

Память была одним из самых выдающихся даров природы, которыми обладал Тосканини. В тот день, когда с места обычного виолончелиста он встал за дирижерский пульт, первое, что он сделал, — закрыл партитуру, лежавшую перед ним: «Аида», которая шла в тот вечер, полностью хранилась в его памяти — не только ноты, но и все знаки, какие поставил Верди, заботясь о выразительности оперы. Тосканини был настоящей подручной библиотекой и живыми мемуарами: достаточно было только упомянуть о чем-либо, как в его памяти оживали события и факты, относящиеся к далекому прошлому. Однажды он рассказал, как еще совсем молодым музыкантом играл на виолончели в двух симфонических концертах под управлением маэстро Больцони. Много лет спустя Больцони в разговоре с Тосканини признался, что никогда так не нервничал, как во время этих двух концертов. «Из-за чего?» — удивился Тосканини. «Из-за тебя... Я видел, как в паузах ты безучастно смотрел по сторонам, словно отсутствовал. Я боялся, что, отвлеченный посторонними мыслями, ты вовремя не вступишь и все испортишь. Ты почти взбесил меня, когда я понял, что опасаюсь напрасно, потому что в нужный момент, не глядя в ноты, ты внезапно переходил от полной отрешенности к самому живому участию в исполнении». — «Дорогой маэстро, — ответил Тосканини, — я знал партитуру наизусть, и мне не надо было смотреть в ноты, чтобы вступить точно».

В самые первые годы своей дирижерской деятельности Тосканини уже поражал окружающих, дирижируя всеми операми наизусть. По этому поводу друг юности молодого маэстро Марио Паниццарди вспоминает один анекдотический случай, происшедший в Генуе в 1891

году, где Тосканини провел две оперы — «Миньон» и «Кармен».

«Утром на другой день после премьеры «Миньон» в газете «Девятнадцатый век» Акилле де Марци, музыкальный критик, хоть и хвалил спектакль, проведенный молодым дирижером, но при этом отметил, что дирижировать произведением с такой довольно сложной инструментовкой (так казалось в те времена!) лучше, держа на пульте раскрытую партитуру, чем надеяться на свою память.

В тот же день Тосканини, ужиная в скромной траттории на пьяцца Нуова — теперь площадь Умберто I — вместе со своими друзьями-музыкантами, среди которых был Деферрари, спросил его, не знаком ли он близко с де Марци. Получив утвердительный ответ, Тосканини сказал: «Можешь передать ему, что я готов на пари, закрывшись в пустой комнате, записать по памяти всю партитуру оперы, не ошибясь ни в одной ноте, точно так, как она написана Тома».

И добавил: когда ему приходилось изучать партитуры, на страницах которых были чернильные пятна или еще какие-нибудь помарки, то потом, когда он дирижировал — разумеется, наизусть — все эти пятна последовательно возникали перед его внутренним взором с такой же фотографической четкостью, что и ноты. «Можешь передать де Марци, — улыбаясь закончил Тосканини, — если он примет пари, я, воспроизводя по памяти «Миньон», непременно поставлю на свои места и... чернильные кляксы».

Об исключительной памяти маэстро рассказывает и скрипач **Аугусто Росси:**

«Должно быть, это было в Сан Луисе. Мы готовились к началу концерта, как вдруг второй фагот нашего оркестра Умберто Вентура в последний момент заметил испорченный клапан у своего инструмента, кажется *ми-бемоль*. Помню отчаяние молодого человека: «Что скажет маэстро, если не услышит эту ноту!» Мы решили сообщить Тосканини об этом до начала концерта. Пришли к нему в кабинет, объяснили, что случилось. Маэстро, перебрав в памяти произведения, которые были в программе, сказал: «Дорогой Вентура, может быть, я ошибаюсь, ибо я тоже могу ошибаться, но думаю, этого *ми-бемоль* тебе не придется ни разу брать за весь вечер». Так оно и оказалось в действительности».

А вот что вспоминает **Анита Коломбо:**

«В 1915 году маэстро дирижировал «Тоской» в театре «Даль Верме» — одним из благотворительных спектаклей военного времени. А лет через десять или больше ставил ее в «Ла Скала». На первой оркестровой репетиции маэстро остановил оркестр и обратился к валторнам: «Валторны, почему молчите?» — «Маэстро, тут ничего не написано!» — «Как ничего не написано?» Он посмотрел в партии и, обнаружив в этом месте паузы, удивленно проговорил: «Да нет же! Тут Пуччини написал восемь тактов для валторн!» Мы сделали запрос в издательство Рикорди, но и в издательских экземплярах были паузы. Однако Тосканини, нисколько не сомневаясь в своей правоте, дописал восемь тактов для валторн. Когда опера была уже поставлена, в издательстве Рикорди нашли партитуру, в которой рукой Пуччини были вписаны эти восемь тактов».

Память Тосканини поразила и **Марсию Дэвенпорт,** американскую писательницу, дочь певицы Альмы Глюк:

«Я просматривала корректуру своей книги о Моцарте и неожиданно заметила типографскую ошибку в одном из нотных примеров «Дон-Жуана». Чтобы проверить этот такт по партитуре, я пошла в музыкальную библиотеку, но она была закрыта по случаю какого-то праздника. Я не могла ждать, так как нужно было срочно отправить материал в издательство. Тогда я позвонила маэстро, полагая, что у него, конечно, найдется нужная мне партитура. «Вы не помните, случайно, маэстро, где вступление тромбонов в «Дон-Жуане»? — «Минутку... — ответил он. — Тромбон вступает в 9-й сцене, когда голос Командора прерывает разговор Дон-Жуана с Лепорелло... И все же я хочу проверить по партитуре...» Маэстро не ошибся. Пораженная его памятью, я спросила его: «А когда вы последний раз просматривали „Дон-Жуана"?» — „Думаю, лет 30—35 тому назад!"».

И вот, наконец, свидетельство **Антонино Вотто:**

«Помню, это было на одной репетиции «Тристана». Маэстро готовил оперу вместе с швейцарцем Аппиа — экспериментальный спектакль. Мы находились на сцене: я за роялем, а маэстро на авансцене следил за певцами и отбивал темп. Проходили II акт. В какой-то момент, обернувшись ко мне, маэстро сказал: *«Фа-диез»*. Услышав это замечание, я немного растерялся; сцену повторили

сначала и, когда дошли до того же места, он снова заметил: *«Фа-диез!»* — уже более громко. Я стал искать на нотной странице это *фа-диез*. Но его не было. Когда в третий раз мы репетировали эту же сцену, Тосканини вскочил и разъяренно закричал: *«Фа-диез!»* Очень робко я заметил: «Маэстро, простите меня, но *фа-диеза* тут не написано...» Тосканини, немного смутившись, быстро ушел к себе в кабинет. Если такой человек с уверенностью три раза поправлял меня, то наверное, не случайно, и я стал внимательно изучать ноты. В издании Рикорди правая страница партитуры «Тристана» имеет в ключе диез, которого на следующей странице уже нет. Очевидно, это опечатка. Я побежал к маэстро и застал его листающим партитуру. Он хотел убедиться своими глазами, есть там *фа-диез* или нет. «Маэстро, — проговорил я,— вы совершенно правы, тут опечатка!» — «Знаешь,— ответил он,— меня чуть удар не хватил: выходит, я всю жизнь был ослом, если всегда играл это *фа-диез*».— «Осел — я, маэстро, потому что не заметил опечатки».

Однако знаменитая память Тосканин была человеческой, а не электронной, потому что хотя и редко, но и он ошибался. Об одном из таких необычных случаев рассказывает профессор **Аугусто Росси:**

«Мы репетировали «Дебору» уже несколько часов. Маэстро выглядел очень усталым: он только что вернулся из Америки, где провел много концертов. В каком-то месте партитуры был такт на пять четвертей, а маэстро стал отбивать его на четыре четверти. Музыкальная тема была у первого кларнета, который не мог следовать за дирижером, так как не в силах был перепрыгнуть через четверть. При повторе весь оркестр повторил ошибку маэстро, кроме кларнета: он, как я уже сказал, не мог сделать этого. Тосканини, услышав, что весь оркестр последовал за ним, кроме ведущего инструмента, почувствовал ошибку, остановил оркестр, бросил палочку и отпустил нас, сказав: «Идите домой, дети...»

Не следует заключать великих художников в ту позолоченную рамку, где сияет только совершенство во всем. Когда мы видим лишь одни добродетели и не знаем недостатков, мы перестаем воспринимать их как реальных людей; они утрачивают человеческие черты и превращаются в «роботов» мудрости, ума, памяти и тому подобного.

Воспоминания, в которых отмечаются какие-то промахи, оплошности и прочее, приближают великих людей к нам, обычным смертным, не наделенным столькими достоинствами, а, напротив, обремененным недостатками. Нам не хотелось бы, чтобы Тосканини вошел в сознание своих новых поклонников каким-то сверхчеловеком, лишенным слабостей. Поэтому мы приводим здесь свидетельства о вспышках, странностях, каким был подвержен маэстро. Они помогут нам увидеть Тосканини в повседневной жизни — в минуты, когда, спустившись с подиума, он становился рядом с другими людьми, родственниками, коллегами, друзьями... Мы вспоминаем, например, один из его концертов в «Скала». Маэстро не любил толкотни, которую устраивали вокруг него поклонники, когда он пробирался к себе в артистическую. Зная это, его окружали друзья, чтобы во время короткого перехода в уборную он не соприкасался с людьми неприятными или слишком пылкими. В тот вечер после концерта, пока мы сопровождали Тосканини, которому нужно было отдохнуть, перед ним возник один дирижер, очень известный, гость нашего театра... Обратившись к маэстро, он сказал по-французски: «Какой великолепный концерт, блистательный, изумительный...» Тосканини, вынужденный остановиться перед этим непредвиденным препятствием, метнул на него взгляд и сказал (разумеется, по-итальянски): «Осел!» Мы замерли от ужаса, но страх наш тут же перешел в изумление, когда мы увидели ослепительную улыбку, которая разлилась по лицу дирижера: «Как вы любезны, как любезны!» — повторял он, сияя от счастья. Он ни слова не понимал по-итальянски.

Тосканини до самых последних дней сохранял юношескую живость, почти детскую любознательность. Он способен был часами просиживать перед телевизором и наслаждаться зрелищем вольной борьбы. А иногда он уступал и простому любопытству, пытаясь стыдливо скрыть его. Об этой его маленькой слабости говорит и **Марсия Дэвенпорт**, рассказывая следующий эпизод:

«Никто, пожалуй, не мог бы утверждать, что знает истинные политические взгляды Тосканини, и прежде всего потому, что сам он всегда с гордостью заявлял, что ненавидит политику и всех политических деятелей. Разумеется, по-настоящему серьезно он ненавидел только

фашизм. Любопытно, что даже когда он интересовался какими-то посторонними, не относящимися к музыке вещами, то все равно воспринимал их прежде всего как музыкант. В тот день, когда генерал Эйзенхауэр стал президентом США, я позвонила сыну Тосканини Вальтеру и спросила, нельзя ли прийти к ним посмотреть передачу по телевидению. Это был 1953 год. Маэстро, обычно много времени проводивший у себя в кабинете, в этот день часто выходил в гостиную, спускаясь и поднимаясь по лестнице, нервничал и, должно быть, не очень понимал, как можно приходить в гости только для того, чтобы посмотреть политическую передачу, а не ради общения с ним... Он ходил взад и вперед и возмущался: «Это же все глупости! Кому все это надо! Это ведь всего-навсего политика! Кому это может быть интересно?» Наконец любопытство побороло его, он не выдержал и тоже сел на диван посмотреть телевизор вместе со всеми. А в самый кульминационный момент, когда новый президент должен был появиться на экране, он нетерпеливо стал восклицать: «Вот, вот, сейчас... Вот сейчас выйдет...» И с этой минуты вся церемония представления нового президента стала для маэстро спектаклем: он был человеком театра и воспринимал происходившее только как постановку. Когда же генерал Эйзенхауэр вышел наконец и оркестр, находившийся внизу, заиграл первые такты национального гимна, заиграл нестройно, фальшиво, маэстро вскочил, в ужасе всплеснул руками и воскликнул: «Мадонна, нет меня там, я бы им показал!»

Несмотря на твердость и упорство, проявлявшиеся им всегда, когда надо было за что-то бороться, в обычной жизни он был робким человеком. Его боязнь публичности, нелюбовь к аплодисментам и рекламе проявлялись в потребности, как только заканчивался концерт, уйти к себе в артистическую, в тишину и одиночество.

Анита Коломбо вспоминает некоторые подобные странности маэстро:

«Должна сказать, что человечески он был прост, даже очень прост, ничего не требовал, если что-то касалось лично его одного. Однажды после концерта в Парме его зять Поло сказал Тосканини: «Там, на площади, собрались твои сограждане. Они хотят видеть тебя и приветствовать». Некоторые пармские друзья маэстро поддержали Поло: «Ну, иди, иди... выйди на балкон,

на минутку».— «Но что мне там делать? Что я должен делать?» — «Да ничего, тебе не надо произносить речь, только выйди и покажись... Это жест дружбы».

Наконец маэстро согласился, начал уже подниматься с друзьями по лестнице, но, пройдя две ступеньки, остановился и убежал; он спрятался в комнатке мальчика, работавшего на кухне гостиницы.

Когда мы возвращались из Берлина в 1929 году, то, подъезжая к вокзалу в Милане, выглянули в окно. На перроне нас ожидали друзья, знакомые, публика. Все кричали: «Тосканини, Тосканини, где Тосканини?» — «Он здесь, — отвечали мы, — только что был здесь...» Маэстро исчез. И нам немало пришлось потрудиться, прежде чем удалось разыскать его. Что же произошло? Увидев такую толпу, маэстро выскочил в коридор, спрыгнул с поезда и спрятался в каморке одного из работников дороги; напуганный железнодорожник, увидев его, вскочил, не понимая, что случилось, но Тосканини упросил его: «Нет, нет, пожалуйста, продолжайте работать; позвольте мне побыть здесь несколько минут».

Одиночество, которого искал маэстро, было ему необходимо для обретения душевного равновесия. Его застенчивость проявлялась особенно сильно, когда он впервые сталкивался с каким-нибудь незнакомым человеком. Он был неловок, робок в такие минуты, очень смущен, не знал, как начать разговор. Обычно, стараясь нарушить неловкое молчание, которое неизбежно возникало в таких ситуациях, он прибегал к помощи музыки, обращая внимание на то или иное место в партитуре или вспоминая какой-нибудь любопытный эпизод. Он стеснялся даже в общении со своими внуками. Об отношениях с дедом рассказывает **Вальфредо,** сын Вальтера:

«Он постоянно интересовался, чем я занят или что рисую. И не только мной интересовался, но и внучками — Эмануэлой и Соней. Однако беседа не всегда завязывалась, потому что я был немного робок. Когда в Ривердейле все уходили из дома — кто за покупками, кто на работу, — я оставался дома с дедушкой. Огромный стол был накрыт для завтрака только для нас двоих... Семидесятипятилетний старик и десятилетний мальчик... Пока мы ели, помнится, я мучился: «О чем бы поговорить, чем развлечь его?» Убежден, что и он думал о том же: что сказать, чтобы было интересно... Так возникало молча-

ние, во время которого каждый из нас время от времени смотрел на другого и улыбался.

У дедушки был чисто итальянский взгляд на семью, и он хотел, чтобы в рождество или на Новый год все находились дома. На великолепные обеды, которые устраивала бабушка, мы, дети, допускались вместе со взрослыми...»

И в общении с близкими он был застенчив. Были, конечно, и дома вспышки гнева, но как только предоставлялась возможность, он старался уйти и никого не беспокоить.

Другая сторона в характере Тосканини — строгость к самому себе: он не только был придирчив к чужим промахам, но главным образом непримирим к своим ошибкам. Сопрано **Личия Альбанезе** рассказывает такой случай:

«Всякий раз, когда я пела у него дома, сердце мое отчаянно билось. В Ривердейле мы вместе работали над «Травиатой» и «Богемой». И он говорил мне: «Знаешь, этот пассаж плохо звучал, когда мы передавали оперу по радио». — «Но почему, маэстро?» Он садился за рояль и играл. «Вот такой был темп, такой»,— показывал он. Он критиковал самого себя, о чем слушатели никогда и не подозревали. Он повторял „Творить надо бесконечно, я никогда не бываю доволен результатами своей работы"».

Когда Тосканини ошибался, он признавал это с большим смирением. **Эцио Пинца** рассказывал дирижеру Юджину Орманди об одном эпизоде в «Ла Скала»:

«Что-то, по-видимому, произошло, и это вывело его из себя, потому что все мы заметили, как он, дирижируя, повторял про себя: «Позор! Позор!». И чем громче говорил «Позор», тем сильнее мы пугались. Это сказывалось и на пении: каждый из нас допустил какую-нибудь ошибку. Когда акт закончился, все мы собрались в одной из комнат за кулисами, спрашивая друг у друга, кто в чем виноват. Вдруг дверь резко распахнулась, вошел маэстро: «Позор вам, вам и вам», — сказал он, показывая на каждого из солистов. Мы опустили головы. Но секунду спустя дверь снова раскрылась: «Позор и дирижеру!» — гневно крикнул маэстро и захлопнул дверь».

Вот каким запомнился Тосканини самому простому человеку, не имеющему прямого отношения к искусству,— портье театра «Ла Скала» **Антонио Педолли**:

«Каждое утро маэстро приезжал в «Ла Скала» в десять или в половине одиннадцатого, в зависимости от начала репетиций. Он приезжал даже раньше времени, потому что был очень пунктуален, и приезжал всегда один. Он постоянно носил черный костюм одного покроя и одну и ту же шляпу с полями, немного приподнятыми по бокам. Шляпу он надевал всегда прямо. В первые годы он ездил на коляске и поручал мне расплачиваться с извозчиком; иногда он сердился, потому что извозчик, по его мнению, вез не той дорогой, выбирал более длинную, чтобы побольше заработать, в такие дни он входил в театр ворча. В своей уборной он снимал пиджак и надевал другой, более легкий, который носил на репетициях. Он был очень вежлив со всеми, но в оркестре делался совсем другим — таким, кого все боялись и обожали, потому что это был Великий Маэстро.

Потом, во время перерыва, он возвращался к себе в уборную и перекусывал немного; он часто завтракал в театре и никогда не интересовался, что ему приносят поесть. Его секретарше (или еще кому-нибудь) приходилось напоминать о еде, иначе он совсем не вспомнил бы о ней и продолжал репетицию, не позавтракав. Он никогда не уставал, хотя работал очень напряженно. Он жил искусством, всегда жил искусством... дома занимался, в театре работал, дома занимался... и так без конца».

Интересно и свидетельство синьоры **Манолиты Долгер,** председателя итальянского туристского общества в США:

«Вилла «Паулина» в Ривердейле — это типичный особняк состоятельного американца. Построена она в начале 1900-х годов. Комнаты просторные, с очень высокими потолками... Там, где находилась половина Тосканини, имелся большой подъезд, а за ним салон с широкой лестницей, ведущей на второй этаж. Тосканини помнил, сколько в ней ступенек (мне кажется, 32), потому что не хотел, чтобы кто-нибудь помогал ему подниматься и спускаться по лестнице. Я никогда не видела его с палкой, даже в последние годы.

Во время войны американцы предоставили ему полную свободу действий, хотя он всегда был итальянским подданным и патриотом, даже слишком итальянским, я бы сказала! Он постоянно следил за событиями в Италии и в трудные моменты старался помочь ей. Он регу-

лярно организовывал благотворительные концерты для итальянцев. Например, в 1951 году, после наводнения на реке По, он всего за десять дней подготовил вечер, который имел огромный успех и собрал очень большую сумму. Достаточно сказать, что ложи продавались по 200, 300, 500 долларов, а в то время доллар, конечно, ценился гораздо больше, чем сейчас!»

Все, о чем мы говорили здесь, все эпизоды, свидетельства и высказывания, конечно, не могут создать полного представления о многогранности характера маэстро. Это лишь мозаика деталей, которые с разных сторон раскрывают личность дирижера.

Но если даже не вдаваться в подробности, а посмотреть на то, что он сделал и сколько он сделал, послушать записи, оставленные поколениям, которые придут вслед за нами, станет ясно, что его характер и поступки рождаются из глубокой и неуемной любви, которая воспламеняла его с детства до глубокой старости, вплоть до смерти, — это любовь к музыке. Он с радостью шел навстречу музыке, но счастье выпадало не каждый день, ибо совершенство, к которому он стремился, ему приходилось завоевывать в постоянных страданиях, в изнурительной борьбе с косной средой, с воинствующей посредственностью, с людьми, которые не горели столь же страстно, как он. Его характер был порожден этой страстью: недовольство, вспышки гнева, нетерпимость, какими отмечены его необычайно напряженные дни, — яркое тому доказательство. И в самом деле, когда его строгая совесть отмечала, что совершенство достигнуто, лицо светлело, морщины разглаживались, исчезала озабоченность и появлялось выражение удовлетворенности от сознания верного и самозабвенного служения музыке. Не говоря уже о технических средствах, которые позволяют документально сохранить искусство Тосканини. Оно будет жить всегда, потому что рождено любовью.

СОВРЕМЕННИКИ О ТОСКАНИНИ

Где бы он ни дирижировал — в театре или в концертном зале, чем бы он ни дирижировал — музыкой старинной или современной, французской, немецкой или итальянской, — это всегда совершенство. Нет ничего более выдающегося, энергичного, волнующего, более героического, чем его интерпретации Бетховена и Вагнера; нет ничего более тонкого, поэтичного и возвышенного, чем Дебюсси... Ни один другой дирижер, кроме Тосканини, не вызывал у меня ощущения безупречности. Его исполнение запечатлевается в душе (по крайней мере, в моей) как абсолютная истина, которую нельзя не принять полностью и безгранично. Если он ошибается, я разделяю его ошибки...

А. Прюньер

Джакомо Пуччини

ПУЧЧИНИ — ТОСКАНИНИ, в Милан

Милан, 2 февраля 1923 г.

Дорогой Артуро, ты доставил мне самую большую радость в жизни. «Манон» в твоей интерпретации выше того, о чем я думал в те далекие времена, когда писал ее.

Джакомо Пуччини (1858—1924) был связан с Тосканини многолетней творческой дружбой. Тосканини дирижировал почти всеми его операми. Некоторые из них он впервые вывел на сцену — «Богема» (театр «Реджо», Турин, 1896), «Девушка с Запада» («Метрополитен-опера», Нью-Йорк, 1910) и «Турандот» («Ла Скала», Милан, 1926). Публикуются несколько писем, связанных с возобновлением в «Ла Скала» оперы Пуччини «Манон Леско» 26 декабря 1922 года, по следующим источникам «Письма Д. Пуччини» (Л., «Музыка», 1971) и книга М. Лаброка и В. Боккарди «Искусство Артуро Тосканини» (Турин, 1966).

Ты исполнил мою музыку столь поэтично, столь soupless[1] и так недосягаемо страстно! Вчера вечером я буквально ощущал всю твою великую душу и любовь к твоему старому другу и товарищу юношеских лет. Я счастлив, потому что ты прежде всего сумел понять весь мой юношеский пыл и страсть тридцатилетней давности! Спасибо от всего сердца!

ПУЧЧИНИ — КАРЛЕ ТОСКАНИНИ, в Милан

Виареджо, 23 декабря 1923 г.

Дорогая синьора Карла, шлю Вам сердечные, дружеские пожелания и приветы. Передайте, пожалуйста, Артуро, что душа моя неизменно преисполнена любви и великого уважения к нему; я слежу за его жизнью, полной святой преданности искусству, которая поставила его во главе всех самых великих интерпретаторов, и я признателен ему за мою «Манон», которая под его управлением приобрела такие очертания, о которых я даже никогда не мечтал, и публика прекрасно вознаградила нас за это!

ПУЧЧИНИ — В РЕДАКЦИЮ ГАЗЕТЫ «КОРРЬЕРЕ ДЕЛЛА СЕРА»

Синьор директор, ваш музыкальный критик утверждает, что я изменил инструментовку «Манон». Несколько правок было сделано во II и IV актах, некоторые есть в I. Но это лишь небольшие изменения в оттенках. Партитура, изданная Рикорди, может подтвердить, что инструментовка мною не переделывалась. Моя «Манон» точно такая же, как 30 лет назад, но только дирижировал ею... Артуро Тосканини. А это означает, что на долю автора выпадает большая и необычайная радость видеть свою музыку освещенной тем светом, который ощущал он в момент сочинения, но потом так и не увидел никогда при исполнении. Уже давно в Италии утвердилась привычка так называемые репертуарные оперы, выдержавшие испытание временем, ставить самым неприличным образом: одна оркестровая репетиция, никакой режиссуры — и сразу же выход на публику, со всеми искажениями и злоупотреблениями, которые постепенно привнесли в нее плохие дирижеры и певцы.

[1] гибко (франц.).

Когда Артуро Тосканини, воспламененный своим удивительным искусством, с верой и любовью берет в руки скальпель и, удаляя все наносное, возвращает оперу в первоначальное состояние, он открывает публике истинные намерения автора, и старая опера делается новой. Публика говорит: это другая вещь. Нет, та же самая, только одухотворенная самым великим дирижером, каким по праву может гордиться музыкальное искусство.

В «Ла Скала» подобные чудеса совершаются теперь часто. Когда вчера вечером волнение публики захватило меня (я благодарен за это волнение), мне захотелось обнять нашего Тосканини. И это объятие не было только эгоистическим жестом благодарности за исполнение моей «Манон», но знаком признательности одного художника другому, кто сумел превратить «Ла Скала» в настоящий храм искусства.

То, что он сделал в «Ла Скала», изумительно. Я бывал во многих театрах всего мира и знаю, что там делается: мне кажется, сейчас можно сказать — такого театра, как «Скала», нет нигде за границей. Тосканини не только провел огромную организационную работу, но создал театр, ставший гордостью итальянского искусства...

И декораторы, и музыканты, и хор отдаются делу со всем энтузиазмом. Этот заряд энергии, вдохновляемый Тосканини, дает результаты, подобные тем, что мы увидели вчера вечером. «Манон» показалась новой оперой — настолько новой, что сам я почувствовал себя на 30 лет моложе. Выходя из театра, я забыл, что сидел на почетных местах, а не на галерке, как прежде, и собирался было направиться в остерию «Аида» подкрепиться, но увы!.. На 30 лет моложе! Приятнейшая иллюзия...

Джакомо Пуччини.

Бруно Вальтер

В ту зиму (1926 г.— *Л. Т.*) я принял приглашение на концерт с оркестром миланской «Ла Скала» и имел благодаря этому счастье впервые увидеться с Артуро Тоска-

---

Бруно Вальтер (1876—1962) — выдающийся немецкий дирижер. Дирижировал в оперных театрах и филармониях Гамбурга, Берлина, Мюнхена, Вены, Лондона, Рима, Нью-Йорка,

нини; он был так любезен, что после одной из моих репетиций пришел на сцену, чтобы приветствовать меня. Я много слышал о нем, в первый раз — от Малера; он рассказал, что в 1908 году слушал «Тристана» под управлением Тосканини: «Он дирижировал им совсем по-другому, чем мы, но в своей манере великолепно!»

Многое было мне известно о его деятельности в Милане, но сам я еще никогда не слышал Тосканини. Теперь я по крайней мере лично познакомился с ним, и даже эта беглая встреча оказала на меня глубоко убедительное и стойкое воздействие. «Люцифер!» — таково было мое первое впечатление, вызванное сходством Тосканини с одной из картин Франца Штука и сохранившееся надолго. Мне очень захотелось ближе узнать его, проникнуть в тайну этой редкостной натуры. Позднее моему желанию суждено было исполниться — наши пути встретились; деятельности выдающегося музыканта и могучей личности я обязан многими обогатившими меня музыкальными событиями.

Весной 1929 года — в последние месяцы моей работы в Берлинской городской опере — в Берлин приехал Тосканини с ансамблем миланской «Ла Скала». Благодаря совершенству и мастерству его постановок берлинцы получили высокое представление о старых итальянских операх, таких, как «Лючия», «Трубадур» и «Риголетто», и высочайшее — об итальянской оперной культуре вообще; помимо названных, исполнялись «Манон Леско», «Аида» и «Фальстаф». В увиденных мною спектаклях каждая деталь говорила о труде всей жизни, о властном чувстве моральной ответственности выдающегося музыканта. Совершенство и стилистическая достоверность трактовок стали для меня освежающим душу откровением.

Бостона, Детройта и других городов Европы и Америки. Перед первой мировой войной посетил впервые Москву. После революции неоднократно бывал в СССР. В 1930—33 гг. руководил знаменитым лейпцигским оркестром «Гевандхауз». Вынужден был эмигрировать из фашистской Германии в Австрию, а затем в США. С Тосканини впервые встретился в 1926 г. Вместе они дирижировали в Зальцбурге и Люцерне. В автобиографии «Тема с вариациями» Бруно Вальтер посвящает Тосканини ряд страниц, которые публикуются здесь по изданию: Б. Вальтер. «Тема с вариациями». М., «Музыка», 1969.

И встретившись с Тосканини на сцене Городской оперы (его спектакли шли частью у нас, частью в Государственной опере), я сказал ему о своем восторге и глубоком волнении. Несмотря на «боязнь похвал», свойственную Тосканини, это, кажется, порадовало его.

Весной 1930 года мы приветствовали здесь (в Лейпциге.— *Л. Т.*) Тосканини и Нью-йоркский филармонический оркестр во время их блистательной триумфальной поездки по музыкальным центрам Европы. Мне приятно было услышать от Тосканини, что даже единственное выступление в «Гевандхаузе» (с последующей дружеской встречей всех участников с нами) заставило его ощутить «классическую» атмосферу зала — свойство, как показал мне накоплявшийся опыт, относившееся к несравненным достоинствам этого музыкального учреждения. Между прочим, я присутствовал и на берлинских концертах Нью-йоркского оркестра под управлеием Тосканини и до сих пор не могу забыть их исполнение «Моря» Дебюсси.

По местоположению и окрестностям Александр фон Гумбольдт считал Зальцбург, наряду с Неаполем и Константинополем, одним из прекраснейших уголков земного шара. И культурная атмосфера, и красота природы делали его просто бесподобным городом для устройства фестивалей. К тому же государственные связи с Веной давали возможность использовать все еще богатые ресурсы Венской оперы, хранившей славные традиции. Вдобавок, подбирая состав участников фестиваля, помимо филармоников и оперного хора, мы вовсе не ограничивались персоналом Венского театра, а выбирали любых певцов, дирижеров, режиссеров, художников, которых хотели привлечь. Так, летом 1934 года нам посчастливилось заполучить Артуро Тосканини на несколько концертов, а начиная с 1935 года — и для руководства некоторыми оперными постановками. Его высокое искусство и блеск имели исключительное значение для успеха и репутации фестиваля.

Почти всегда и с высочайшим интересом присутствовал я на фестивальных спектаклях и концертах под управлением Тосканини; наряду со многими его выдающимися исполнениями особенно живы в моей памяти «Фальстаф»

и Реквием Верди, а также захватывающая передача Второй симфонии Брамса. В то время произошло и личное наше сближение; с удовольствием вспоминаю, как я посетил его дома, в Милане, где представилась возможность провести несколько часов в спокойной беседе — работа в Зальцбурге не позволяла этого.

Последние дни отдыха в Сильс-Мария, в Энгадине, перед началом фестиваля были нарушены известием из Вены: между Тосканини и дирекцией возник конфликт, и он отказался от фестивальных выступлений. Страшно взволнованный министр просвещения позвонил мне по телефону с просьбой о посредничестве. Я в свою очередь позвонил Тосканини и попытался уговорить его изменить решение. Когда же он проявил непреклонность, я заявил: «Хорошо, еду к вам!» В ужасную непогоду мой автомобиль помчался по горной дороге через долину Бергель вниз, вдоль озера Комо и прямо в Милан. Когда я вошел в музыкальную комнату Тосканини и спросил его: «Как вы себя чувствуете?», мрачное «Плохо» прозвучало не слишком обнадеживающим ответом. Он вновь подтвердил, что не поедет в Зальцбург, после чего мы заговорили о его отношении к творчеству Вагнера. Он погрузился в воспоминания, достал старые письма, показал многое из того, что было ему дорого, и, беседуя, постепенно успокаивался. Когда нас позвали к столу, уже возникла дружелюбная атмосфера увлекательного общения. Прежде чем вернуться в Санкт-Мориц, я убедился в сочувственном настроении синьоры Тосканини, готовой помочь нам, и покинул гостеприимный дом, выразив надежду на скорую встречу в Зальцбурге. Действительно, на следующее утро он уехал туда; так я и не узнал, отчего изменилось его решение; ведь я вовсе не использовал свой визит, чтобы переубедить Тосканини, быть может, что-то возникло в нем самом. Знаю лишь, что в те часы меня глубоко взволновала его преданность Вагнеру и Байрейту, его страстная увлеченность; я словно заглянул в его душу. Возможно, что могучий поток чудесных воспоминаний рассеял раздражение, вызванное случайным конфликтом.

...До сих пор мне слышатся отзвуки свиданий с Тосканини и многими иными друзьями у Стефана Цвейга, в его доме, глядевшем вдаль и вниз, на Зальцбург. Все еще вижу Айген, словно охраняемый лесистым Гайсбер-

гом и окруженный горными вершинами, ограждавшими Зальцбургскую котловину: в саду моего айгенского дома вижу стол и собравшееся за ним веселое общество: Томас Манн с женой Катей, детьми Эрикой и Клаусом, Тосканини и синьора Карла, Лотте Леман и я с семьей — жена и дочери в прелестных местных нарядах, которые так охотно носят здесь женщины любых национальностей. И пока мы в Зальцбурге устраивали фестивали, жили мирной жизнью, размышляли о возвышенном и с благодарностью принимали красоту тех дней, в непосредственной близости от нас собиралась буря, которой суждено было огнем и мечом опустошить Европу.

Адриан Боулт

Тосканини был один из первых, кого мне хотелось бы сравнить с Никишем. С ним в исполнении появилось нечто совершенно иное, чем то, к чему стремился и чего добивался Никиш. В творчестве Тосканини было что-то, полностью отличающее его от любого другого дирижера. Что же это было, какая сила участвовала в этом?

Мне кажется, основным было то, что он обладал неимоверно развитой способностью сосредоточения — более могучей, чем у любого человека... В этом сосредоточении было столько напряженности, что ничто не могло нарушить его. Казалось, случись даже землетрясение, Тосканини все равно продолжал бы репетировать.

Как-то он сказал: «Я никогда не репетирую заново то, что однажды хорошо получилось». Конечно, это не относилось к генеральным репетициям, когда он обязатель-

---

Адриан Седрик Боулт (род. в 1889 г.) — современный английский дирижер, ученик Никиша и Регера, основатель и первый руководитель оркестра Би-Би-Си. Вместе с Тосканини принимал участие в Зальцбургских фестивалях. С 1950 г. занял пост главного дирижера Лондонского филармонического оркестра, с которым в 1956 г. выступал в СССР (вместе с дирижерами Д. Херстом и А. Фистулари). Тосканини впервые встретился с оркестром Би-Би-Си в 1939 г. А. Боулт посвятил ему статью «А. Тосканини» в журнале «Музыкальное время» и главу в книге «Мысли о дирижировании», которая и публикуется в настоящем сборнике по тексту перевода, напечатанного в журнале «Советская музыка», 1964, № 5.

но проигрывал всю программу. Думаю, что о любом виде художественного творчества можно сказать: оно никогда не останавливается, оно всегда должно стремиться к совершенствованию — или же в нем наметится обратный процесс. Если говорить о репетициях, то, коль скоро здесь достигнута высшая точка, тут же начинает поднимать голову гидра скуки и штампа. Тосканини был чрезвычайно экономным в отношении репетиций. В Лондоне ему щедро предоставлялись репетиции, но он кончал их часом раньше, а от одной или двух совсем отказался.

Интересно вспомнить о первой встрече Тосканини с оркестром Би-Би-Си. Репетировали Симфонию ми минор Брамса: произведение это мы играли много раз и, думаю, более или менее в той же манере. Приступив к работе, Тосканини очень мало останавливался, II и III части симфонии он сыграл вообще без остановок и лишь в конце сделал два-три замечания... Но когда эти части дирижировал Тосканини, я почувствовал, слушая из зала, что оркестр играет как-то совсем по-новому, совсем не так, как он играл со мной. После репетиции я спросил одну из артисток оркестра, почему в этой части она играла с Тосканини настолько по-иному. Она ответила, что ей самой непонятно почему, только у нее было такое чувство, будто она знает, чего он хочет, несмотря на то, что звучало это место совсем иначе, чем обычно.

Любую партитуру, когда-либо выученную, Тосканини запоминал полностью и навсегда. Мне рассказывали, как он «работал над партитурой» — неподвижно сидя в кресле, с закрытыми глазами. Иногда он вдруг бормотал что-то, хватал лист бумаги и без единой ошибки писал несколько тактов партитуры (причем для всех голосов), например симфонии Бетховена или любого иного произведения, над которым в тот момент работал. Затем снова откидывался на спинку кресла и закрывал глаза. Мне кажется, он делал так потому, что эти такты не сразу возникали по первому зову его памяти и процесс записывания подчинял их такому мгновенному появлению.

О другом случае исключительной способности Тосканини, так сказать, «видеть» звучание напечатанных на странице нотных знаков мне рассказывал один его американский коллега, который присутствовал на репетиции еще ни разу не исполнявшегося нового произведения молодого итальянского композитора. Тосканини

вдруг остановился на каком-то аккорде и спросил: «А где же гобой?» Дело в том, что гобой должен был одной нотой дополнить аккорд, хотя в другой группе оркестра эта нота дублировалась. Однако Тосканини не хватало в аккорде ноты именно гобоя, несмотря на то, что другой инструмент сыграл ее. Визуальная подготовка партитуры была у него настолько интенсивной и глубокой, что ее мысленное звучание также было полным. Сама дирижерская техника у него была слабее, чем у Никиша. Но это не имело никако значения, ибо у него было все остальное, тогда как у Никиша все исходило именно из движения острия палочки. В книге Николая Малько я с интересом нашел подтверждение тому, что и сам помнил. Никишу достаточно было трех пальцев — среднего, указательного и большого, — чтобы с изумительной экспрессией, в совершенстве владеть палочкой. У Тосканини в движении палочки участвовала вся рука. Острие палочки ничего особенного не выражало, но зато оно двигалось под непреодолимым воздействием огромной силы мысли и сосредоточенности, которые стояли за ней.

Меня спрашивали, не был ли жест Тосканини более четким и острие палочки более экспрессивным во время репетиции, чем во время концерта. Насколько мне помнится, большой разницы не было. В жесте Тосканини главным образом участвовала его рука до локтя, а экспрессивность жеста исходила из веления разума. Его левая рука была чрезвычайно выразительна. Он пользовался ею не часто, но если уж она вступала в действие, то была гораздо выразительнее правой руки — в ее движении было больше естественности, потому что палочка Тосканини была весьма увесистой.

Адриано Луальди

«Я считаю, что основательное изучение «Фальстафа», которое вы хотите ввести в своей консерватории, — говорил Тосканини, — очень необходимо и полезно. Вот уж несколько лет я предлагаю, Карла может подтвердить

Адриано Луальди (род. в 1885 г.) — современный итальянский композитор, дирижер и музыкальный писатель. Опубли-

это, — именно на «Фальстафа» надо обратить особое внимание в классах композиции в Италии. И прежде всего изучить, каким образом слово спаяно с музыкой. Это ощущение абсолютной естественности, возникающее при прослушивании ее речитативов, декламаций, а также вокальных мелодий кажется внезапной вспышкой гения, а на самом деле является плодом упорных занятий и настойчивых, трудных поисков.

В Миланской консерватории хранится одно из самых первых изданий партитуры «Фальстафа», то самое, которым пользовался Верди во время репетиций первой постановки оперы. Надо бы вам раздобыть эту партитуру. И вы увидите, что, например, там, где тенор поет: «Dal labbro il canto estasiato vola...», — первая версия Верди — печатная — была иной.

Теперь же никто, зная последний вариант мелодии Верди, не мог бы и представить себе, что она не была первой, естественной, вылившейся в порыве вдохновения; а на самом деле она является второй, поздней — результатом поправки первого варианта. И все же то, что является более красивым и напевным выражением по сравнению с первым, было найдено Верди только на репетициях оперы. И еще сколь многому, кроме соединения слова с музыкой (а «Фальстаф» является тому непревзойденным образцом), можно научиться по этой оркестровой партитуре! Вспомните хотя бы внезапную и поразительную перемену настроения между 1-й и 2-й картинами последнего акта; этот исключительно быстрый финал 1-й картины, который уже сам по себе открывает следующую сцену в парке. Это мелочь, но нельзя было бы лучше подготовить слушателя к тому, что последует дальше. Другое изменение, сделанное Верди во время репетиций — оно тоже есть в партитуре, о которой я вам говорил,— это эпизод с колоколом в полночь. В этом

ковал пятнадцать томов сочинений: «Музыкальные вечера» (1928), «Искусство дирижировать оркестром» (3-е изд. — 1958), «Музыкальные путешествия по Советскому Союзу» (1941). «Искусство фуги» (1955) и др. Сотрудничает как музыкальный критик во многих периодических изданиях. Руководил консерваториями в Милане, Флоренции и др. городах Италии. Много выступал с концертами в различных странах Европы, Америки и Африки. В 1931—32 гг. с успехом гастролировал в СССР. Публикуемый отрывок взят из книги «Искусство дирижировать оркестром», Милан, 1940.

месте Верди поручил гармонию на словах Квикли валторнам. Этого не было в первом варианте оперы — ни флейты-пикколо, ни валторны с низкой нотой. На репетициях Верди облегчил гармонию валторны и написал долгую ноту, которую держит флейта, и низкую — для четвертой валторны. Эффект был фантастическим и в высшей степени поэтическим. Верди тщетно искал его и нашел наконец только на репетиции.

Много раз мне приходилось дирижировать в течение одной недели поочередно «Мейстерзингерами» и «Фальстафом». «Мейстерзингеры» — великолепная опера, но «Фальстаф» — это действительно нечто совсем особое. Нет оперы прекрасней «Фальстафа», нет оперы более законченной, более новой, более латинской. Прекрасна «Свадьба Фигаро»; я слушал ее много лет назад под управлением Рихарда Штрауса и остался от нее в восторге. Однако я подумал тогда и сказал об этом одному человеку, который был со мной: есть в ней что-то, что я не могу понять, что не могу уловить и чего мне не хватает. «Севильский цирюльник» — великолепная опера, но в ней есть спорные моменты: страницы случайные, далеко не все прекрасные, без которых вполне можно обойтись. И все же по сравнению со «Свадьбой Фигаро» сколько солнца, сколько разнообразия и какое подлинное веселье в этой музыке!

Я думаю, что в сущности это же отличает и «Фальстафа» — абсолютный шедевр — от «Мейстерзингеров», одной из самых значительных опер Вагнера. Вы только подумайте, сколько музыкальных средств, бесспорно великолепных, понадобилось Вагнеру, чтобы описать нюрнбергскую ночь. И посмотрите, как такого же впечатляющего эффекта в подобной же ситуации добивается всего тремя нотами Верди».

Вряд ли можно сказать еще что-нибудь об основном характере тосканиниевской интерпретации «Фальстафа». В партитуре Верди есть все элементы, все ноты и сочетания красок и акцентов, которые необходимы, чтобы оркестр в данных условиях и смеялся бы и пел, и развлекался за спиной Фальстафа, Бардольфо, Пистола и Форда и стал бы переливчато нежным и мягким для Нанетты и Фентона, — в ней есть тот живительный дух, без которого подобный великий шедевр теряет большую часть своего блеска. Этот дух и дал Вюйермосу ощущение,

будто он читает оперу впервые по ее оригинальному тексту, и заставил его воскликнуть: «Подобного никто никогда не слышал!»; тем не менее самому Тосканини это кажется самой простой и понятной вещью на свете, что дает ему полное право говорить — как я много раз слышал из его уст — следующее: «Больше всего меня удивляет у дирижеров, даже у выдающихся, то, что они как будто смотрят партитуру на свет или читают ее вверх ногами. Они всегда ищут то, чего в ней нет, и не видят того, что есть».

Но это слияние текста и духа — переходный мост. Мостик, ведущий от чистой техники, от ремесла, от виртуозности, или как хотите называйте это, к Искусству с большой буквы, что бы об этом ни говорили всякие взбалмошные философы. Здесь уже начинаются владения непередаваемого, где уже ничего не значат ни слова, ни примеры, ни цитаты.

Конечно, любовь к делу и труд многое могут свершить, и снова пример тому Тосканини. Я часто слышал, как он повторял: «Я никогда не бываю доволен тем, что делаю; у меня всегда бывает ощущение, что я мало занимался. Каждый раз, когда я должен снова вернуться к какому-нибудь произведению, будь то опера или симфония, должен снова дирижировать им, я опять начинаю изучать партитуру и читать все, что можно, об этом произведении, словно я никогда не был знаком с ним. Это наше mestiere (ремесло) ужасно, потому что из-за частых повторов одной и той же музыки появляется привычка, утрачивается интерес и кончается тем, что отходишь от партитуры. А мне всегда кажется невероятным, что понятое мною сейчас я понял десять или двенадцать лет назад».

Редко бывает, чтобы Тосканини менял что-либо в партитурах, которыми дирижирует; если он это делает, то всегда с очевидным основанием. В первые годы дирижерской работы у него была привычка делать в партитурах пометки, отмечая разными знаками линию своей интерпретации. Однажды много лет назад, когда я был у него дома в Милане, он сам показал мне партитуру «Кориолана» Бетховена, в которой его рукой были помечены акценты, пояснения и так далее. В центральной части увертюры, там, где идет нарастание звука, он написал: «agitato, angoscioso». Он проиграл мне этот отрывок

на рояле: и одно это уже создавало ощущение трагедии. Я спросил у него, почему же он никогда не исполнял «Кориолана». «Потому что, — ответил он, — мне всегда кажется, что я не смогу добиться от оркестра взволнованного и выразительного исполнения — такого, какое слышу своим внутренним слухом. Мне всегда не хватало времени, чтобы порепетировать «Кориолана» так, как хотелось бы. Я исполнял эту увертюру много лет назад в Турине, и не так, как хотел бы, и с тех пор больше никогда не дирижировал ею».

Из других его поправок в партитурах мне запомнились, поскольку я слышал о них, изменения в последней части «Иберии» Дебюсси — добавление движения шестнадцатых первым и вторым альтам и скрипкам, так как их было мало в этот момент для fortissimo, а также у деревянных и виолончелей; в «Море» Дебюсси он внес кое-какие поправки, чтобы сделать более уравновешенной последнюю страницу одной из частей. В этом же произведении он сдвинул лигатуру у медных. Помнится, делал поправку в одном месте у труб в «Отелло» Верди в сцене грозы. Еще очень немного мог бы я припомнить других поправок Тосканини. И все они всегда были вызваны любовью к музыке, безупречной совестью художника.

Мне запомнились его слова: «Я не знаю, кто меня этому научил, но я всегда повторяю эту истину: в pianissimo каждый музыкант должен играть так, чтобы не слышать своего инструмента; в fortissimo каждый музыкант должен слышать свой инструмент среди всех других».

Андреа делла Корте

22 марта 1925 года Тосканини поставил в театре «Реджо» в Турине оперу Бойто «Нерон». И я снова перебираю свои заметки того времени, так как присутствовал на репетициях и нередко беседовал с маэстро.

... «Для этого обожателя музыки, пения каждый му-

Андреа делла Корте (род. в 1883 г.) — старейший итальянский музыковед и критик, профессор истории музыки в консерватории и университете Турина. Опубликовал многотомные исследования по истории итальянской оперы и музыкальной критики. Немало книг посвятил композиторам Паизиелло, Саль-

зыкальный элемент имеет первостепенное значение. Весомость звучания, по его словам, одна из первейших забот. Он любит красоту горячего и трепетного звука. Сколько раз, пока правая рука отбивает темп, он прижимает левую к сердцу и перебирает пальцы жестом инструменталиста, стремящегося извлечь из струны более выразительный звук! Беседуя о возможностях оркестра, он вспоминает любопытный случай с Бузони. В одном из городов Америки Бузони должен был играть на очень плохом рояле. Опасались, что концерт произведет плохое впечатление. Прикоснувшись несколько раз к инструменту, Бузони понял его недостатки и изменил приемы игры, приспособив их к возможностям рояля. Результат превзошел все ожидания.

Тосканини мог бы привести очень много подобных примеров из своей практики. Ему самому удается подчинить себе любые технические средства. Его безупречная профессиональная честность заставляет заботиться о хорошем звучании любой музыки, какой он дирижирует. Недавно он восстановил «Фальстафа» в верной трактовке. Подобное же произошло и в наши дни с «Нероном», оперой, которую он любит не безотчетно, но с чувством справедливым и рассудительным, видя в ней проявление благороднейшей души, восхищаясь простотой и мудростью многогранного художника, который немногими штрихами умел передать чувство, передать атмосферу с той непосредственной вокальной и оркестровой выразительностью, какая была присуща оперному искусству еще на заре его возникновения».

Немного о трудностях, которые заставили Тосканини покинуть «Скала». Неудовлетворенность театральной практикой усугублялась нехваткой новых опер, притязаниями неудавшихся композиторов. Тосканини ответил одному журналисту в 1929 году:

«Недостаток? Нет, как раз избыток новинок нарушает равновесие театра. Издательства, бедняжки, ими сыты по горло. Некоторые оперы, появившиеся вчера, уже пере-

---

ери, Беллини, Верди, Глюку, Моцарту и др. Автор «Музыкального словаря», выдержавшего шесть изданий. Много лет занимался изучением биографии и творчества Тосканини, написал большое количество статей и книг о дирижере, в том числе фундаментальный труд «Тосканини глазами критика» (Турин, 1958), откуда и взяты публикуемые отрывки.

стали существовать (маэстро привел несколько примеров); а другие, рожденные сегодня, не доживут до завтрашнего дня (еще примеры). А ведь беда в том, что авторы их стараются изо всех сил навязать издательствам и дирижерам свои произведения. Итак, что же получается? Издатели покупают новинки, театры их принимают к постановке, мы дирижируем, публика приходит их слушать. Хорошо, очень хорошо. Так чья же вина, если оперы эти вскоре сходят со сцены? Верди или тот же Россини разве не написали опер, которые справедливо забыты? Современные же композиторы жалуются, если с их именами связывают только одно или два произведения. Они требуют, чтобы все их творения были в ходу, настаивают, чтобы с них стерли пыль и поставили заново. Когда в Милане шел однажды благотворительный спектакль «Паяцев» под моим управлением с участием Карузо, Леонкавалло стал уговаривать меня вместо этой оперы показать «Заза»: неприятно, говорил он, что всегда и всюду его считают автором только одной оперы. А что я мог сделать? Поверьте мне, нет никакого способа оживить несостоятельное произведение — никакое дирижирование, никакая замечательная интерпретация здесь не помогут».

Тосканини говорил: «Я люблю и ценю все произведения, которыми дирижирую, будь то оперы или симфонии, потому что... дирижирую только теми, которые люблю. В симфонической музыке я отдаю предпочтение великим — Гайдн, Моцарт и Бетховен. За последние годы основательно изучил монументальные симфонии Брукнера. Охотно предоставлю другим дирижировать современной музыкой. Среди оперных композиторов прежде всего выделяю Вагнера и Верди. Не могу сказать, какая опера Вагнера лучше. Я заметил, что когда дирижирую той или иной оперой Вагнера или проигрываю ее на рояле, каждый раз именно эта опера завладевает моим сердцем. Но все же всякий раз, когда раскрываю партитуру «Парсифаля», говорю себе: «Эта выше всех!» В операх Верди я ценю не только богатство мелодий, но также выразительность и твердую силу музыкальной драматургии. Когда дирижирую «Фальстафом» в Буссето, думаю о необходимости создать вердиевский Байрейт, наподобие вагнеровских празднеств. Именно эти два композитора олицетворяют музыку двух наций — немецкую и итальянскую».

Раффаэле Кальцини

Я ждал его в доме Мими Финци на виа Панама, 58. Зал, где я находился, был полон воспоминаний о музыкантах (фотографии с надписями, посвящениями выдающихся дирижеров; одна от Пуччини с несколькими нотами из «Богемы», написанными рукой композитора); дорогой рояль, китайские вазы... Все было погружено в полутьму. Тосканини предупредил о своем приходе звонком. Сопровождаемый лаем овчарки, он быстрым решительным шагом вошел в зал и направился ко мне. Внимательно посмотрел на меня: «Ты потолстел! Даже ты потолстел! Черт возьми, все вы толстеете! Посмотри на меня! Посмотри!» — он кокетливо изогнул свою фигуру в темном костюме и, показав на талию, сказал: «Никакого живота! Нужно, чтобы всегда внутри горел огонь, тогда не будешь толстеть! А у вас нет огня внутри!». Он был очень весел и счастливо улыбался. Я думаю, он будет говорить со мной о Риме или о каком-нибудь музее, возможно, о какой-нибудь поклоннице или о своих будущих программах; нет, он заговорил о музыке.

«Я в восторге; я только что приехал с виа Асиаго из радиостудии, где слушал дюжину славных, очень способных ребят; камерный оркестр, великолепный, состоящий из 12 юношей, понимаешь, 18—20 лет, оркестр Барбара Джуранна. Они играют без дирижера. Я сказал, что аплодирую им, поблагодарил их. Нет, музыка не умирает. Они работают больше; в мои времена много было дилетантов, богемы и пьяниц. В Италии существуют музыкальные коллективы, которыми может гордиться страна: например, Римский музыкальный коллегиум — он ездил в Америку и имел там огромный успех. Так ведь, Валли? Верно? Куда ты делась? Она, как ее мать, бедная Карла, ни минуты не посидит спокойно! Валли! Валли! Куда ты делась?» Валли появляется, он ласково проводит рукой по ее черным волосам, словно ей 18 лет. «Скажи-ка, как они играли, скажи, скажи!» Но это был вопрос риторический. Он опять сам заговорил о музыке; снова вспомнил «Армиду»: «Эти ребята исполняли прекраснейшую музыку

Раффаэле Кальцини — итальянский музыкальный критик, старый друг А. Тосканини. Отрывок взят из книги А. делла Корте «Тосканини глазами критика» (Турин, 1958).

Россини, неизданную, которую он написал в 15 или 16 лет. Один из них играет на виоле д'амур, как немногие умеют это делать, потому что играть на виоле д'амур трудно и утомительно; посмотри, Валли...» Ко мне он не обращался, только к Валли, но она побежала к телефону. «Посмотри...» — теперь он говорил мне и, поднимая левую руку, словно беря виолу д'амур, показал, как надо ставить пальцы на струны: «Вот так, понимаешь?»

Я смотрел на его руку, маленькую, достаточно сильную, верную. Он прибегал к ее помощи, чтобы закончить некоторые фразы, снимал с носа пенсне и снова надевал его, указательным пальцем подчеркивал гнев и открытой ладонью успокаивал волнение. Но настроение у него было хорошее: «Побыть рядом с такой молодежью было очень приятно. Но я за время моего пребывания здесь встретился с несколькими стариками, такими же древними, как я! Пришел навестить меня Пинторно, который был преподавателем пения в Миланской консерватории. Ему исполнилось 90 лет. С одним певцом, Гурка, которому сейчас 96 лет, мы только поговорили по телефону. Кроме того, я виделся с музыкантами: Феррара, Молинари, Лаброка, Превитали. Если бы мне не надо было возвращаться в Милан... Хочется поскорее вернуться туда. Мне надо, надо». Его брови, очень черные, оттененные белизной серебристых волос, все время двигались, сопереживая вместе с ним, то разглаживались, то изгибались: «Надо работать, постоянно работать; зарабатывать на хлеб с супом. Это моя любимая пища — и сегодня, и прежде, когда я был совершенно нищим».

Уильям Карбони

В 1940 году в Нью-Йорке я играл в дополнительном оркестре НБК, в то время как основной состав под управлением Тосканини гастролировал в Южной Америке. После их возвращения мне предстояло прослушивание у

Уильям Карбони — альтист Нью-йоркского оркестра НБК, много лет игравший под управлением А. Тосканини. Публикуемый отрывок заимствован из книги Б. Хэггина «Музыканты о Тосканини», Нью-Йорк, 1967 (печатается по тексту журнала «Советская музыка», 1968, № 5).

Старика, как его все называли. Я играл для него в студии «В» только Сонату Брамса для альта. Когда у Тосканини спросили, желает ли он послушать, как я исполняю Штрауса или Вагнера, он ответил: «Нет, не надо, человек, который может сыграть Сонату Брамса, безусловно может играть в оркестре». Он подошел ко мне, похлопал по плечу, промолвил: «bene, bene», и таким образом я попал к нему в оркестр.

Я всегда вспоминаю наши репетиции со Стариком. Два с половиной часа проходили совершенно незаметно. А знаете ли вы, что значит поработать это время с каким-нибудь другим дирижером? Можно сойти с ума!

Когда Старик дирижировал, он всегда пел, и тем самым он заставлял все инструменты петь. Разумеется, он всегда точно указывал такт, ритм, метр. Если вы внимательно за ним следили, вам все время было ясно, что надо делать. Так, например, глядя на его руки, вы делали crescendo. Во время игры его взволнованность музыкой передавалась нам настолько, что при исполнении Реквиема Верди все мы трепетали, переживали, страдали, буквально волосы шевелились на голове...

Некоторые дирижеры, когда разучивают вещь, останавливают оркестр через каждые несколько тактов, и на репетиции никогда не удается сыграть произведение целиком. У Тосканини было по-другому. Вот мы разучиваем медленную часть какой-нибудь симфонии. Он недоволен. Останавливает нас и говорит: «Da capo». И мы играем все сначала. И тут постепенно мы начинаем ощущать композиторский замысел в целом. Помню, как однажды во время разучивания брамсовского цикла мы с первого раза сыграли симфонию целиком, без единой остановки. Старик стоял за пультом и сиял: мы сделали то, чего он хотел, ему нечего было добавить, а ведь нам полагалось еще две репетиции! И вот что он тогда нам сказал: «Вы знаете вещь. Я знаю ее. Отправляйтесь домой. Увидимся на концерте».

Когда Тосканини приходил на репетицию, все знали: он не только изучил глубоко исполняемое произведение, не только знает его назубок, но и в точности знает, *как* его надо сыграть. Никогда в жизни дирижер не являлся неподготовленным. С особой тщательностью разучивал новые, незнакомые произведения. Помню, что он впервые получил партитуру Седьмой Шостаковича в среду, а в пятницу уже знал ее на память.

Маэстро был очень внимателен и придирчив к мелочам, добиваясь того, чтобы исполнение было в точности таким, каким ему хотелось. Когда разучивалось трудное место, дирижер всегда проявлял бездну терпения, но зато, если ошибка возникала по небрежности, из-за неаккуратности, приходил в бешенство и часто говорил: «Посмотрите, как я устал, я весь мокрый. Вы тоже должны также потеть и выбиваться из сил. Вы должны отдавать музыке все свои силы, так же как я их отдаю».

Для Тосканини всегда характерна была необычайная четкость. Вот возьмем, например, «Жизнь героя» Штрауса, там есть пассажи из шестнадцатых, которые следуют один за другим на протяжении ряда тактов. Со многими дирижерами успеваешь сыграть только пятнадцать с половиной шестнадцатых, теряешь ритм, начинаешь ловить «пропавшие» ноты и так и не можешь их «поймать». А со Стариком темп всегда был абсолютно верным, у него всегда было достаточно места и времени даже для самой последней шестнадцатой. Вообще с ним оркестр всегда исполнял больше нот, чем с любым дирижером! Ведь многие из них, когда дело доходит уже до концерта, начинают волноваться и гнать все быстрее, полагая, что так приобретается блеск исполнения. А со Стариком мы всегда знали, что тот темп, который был им взят на репетиции, будет повторен самым точным образом на концерте.

Наиболее запомнившиеся мне выступления? Например, «Отелло», это было совершенно грандиозно! А также и «Аида», и Реквием. И множество произведений, считающихся у музыкантов «хламом»: Менуэт Боккерини, увертюра к «Цампе». Увертюру к «Цампе» мы впервые играли с ним в 1943 году, и Тосканини тогда сказал: «Давно я не исполнял эту вещицу, ведь она довольно забавная!» Вы спрашиваете, мог ли он исполнить вальс «Голубой Дунай»? Ого, еще как! Он отлично, блестяще играл такую музыку.

Было что-то в Старике, что заставляло вас выкладывать всю душу для него. Обычно в каждом оркестре всегда попадаются люди равнодушные, дающие лишь минимум, а не максимум своих возможностей. Но даже и они подчинялись его творческой воле. Тосканини говорил Кантелли: «Никогда не хвалите оркестрантов, никогда не произносите слов «bene» и «bravo», никогда, слышите? Ни-

когда! Всегда говорите, что они играют еще недостаточно хорошо. Тогда, возможно, вы добьетесь результатов». Изредка можно было от него услышать «non è male» (неплохо). А после репетиций или когда вы у него были дома в гостях, он был мягок и кроток, как дитя.

От своих убеждений он никогда не отказывался, это был настоящий человек. Никакие менеджеры, никакое начальство не могло им командовать. Если даже руководство НБК поступало не так, как он считал нужным, то, получая шесть тысяч долларов за концерт, он, не задумываясь, отказывался от выступления. Коммерческие соображения никогда не принимались им во внимание.

Тосканини не давал никаких интервью, не принимал никаких почестей, просто считал, что честно выполняет свою обязанность — служение композиторам. Он ничего не делал для себя, весь его титанический труд осуществлялся во имя автора исполняемого сочинения. Дирижер работал над музыкой, как одержимый, стремился сыграть вещь так, как этого хотел автор, а мы в свою очередь работали, как одержимые, ради Тосканини, стремясь исполнить так, как ему хотелось.

Роберт Бергмен

Широко распространено мнение, что Тосканини действует на музыкантов гипнотически, подобно магу и волшебнику. Нет, Тосканини не маг и не волшебник, он гениальный психолог! Его манера держаться исключительно привлекательна. Маэстро прост, гибок, строен, изящен — «молодой человек с седыми волосами»... Больше всего поражает его взгляд... Его глаза не приказывают, не требуют, не диктуют... Но они говорят, они живут, они выражают. Хотя его взгляд направлен на тех, кто играет, он не видит их, он видит... звук!

Мы репетируем симфонию Гайдна («Часы»). Один из пассажей у скрипок — тонкий и деликатный — Тосканини

Роберт Бергмен — виолончелист Парижского симфонического оркестра, с которым Тосканини, находясь во Франции, подготовил несколько программ. Его воспоминания о репетициях с маэстро появились во французском журнале «Музыкальное искусство». Публикуются по тексту журнала «Советская музыка» (1939, № 7).

заставляет повторить два, три, четыре раза. Получается правильно, но все же он останавливает оркестр... «Господа, это очень хорошо... но не хватает улыбки... Попробуйте еще раз!» Результат невероятный! Нужно послушать, для того чтобы убедиться в этом!

В «Море» Дебюсси он внезапно останавливает оркестр, чтобы сказать трубачам: «Почему вы играете forte? Посмотрите на мою палочку — я играю mezzo forte». И действительно, узоры, которые он рисует своей палочкой, — это подлинные диаграммы.

Репетируя «Эгмонта», он слышит, что во втором такте неточно сыграна восьмая. Гнев и негодование Тосканини не знают предела. «Croma! (Восьмая)... Croma!! Croma!!! Что это, детский оркестр?» Он пытается сломать свою палочку, но палочка гнется и не ломается. Это окончательно выводит Тосканини из терпения. С озлоблением он швыряет палочку на пол... партитура летит в зал... кажется, и пюпитр последует за ней... Но нет! Poco a poco маэстро успокаивается. Репетиция продолжается. Злополучная восьмая на сей раз (и навсегда) оказывается на месте. Неточные интонации некоторых духовых вновь приближают стрелку барометра к «буре». Но мне слышно, как Тосканини тихо говорит себе: «Успокойся, успокойся!..»

Играем «Тангейзера» (Увертюра и «Вакханалия»). Почему, когда играешь с Тосканини, получаются все пассажи? Потому что он заставляет «петь» на предельной скорости.

Вот один из методов, которым Тосканини добивается от оркестра «сверхполетности». Репетируется увертюра Верди к «Сицилийской вечерне». «Виолончели! Cantare! Cantare! (Пойте!)» Мы стараемся изо всех сил (мы знаем, что Тосканини был замечательным виолончелистом). Музыкальная фраза достигает вершины и замирает. Тосканини холодно говорит: «Как музыкантам я вам ставлю десять, как артистам... два. Еще раз!» Это замечание вонзается в вас, как шпора. Вы реагируете на него почти болезненно, но теперь музыкальная фраза горит под вашими пальцами и... это как раз то, что хотел Тосканини.

...Репетиция продолжается. Музыканты в изнеможении. Один только Тосканини неутомим и подстегивает нас: «Per la musica, per la musica». Ради музыки все эти мучения, эти взрывы гнева, эти усилия, эти редкие похвалы! Ради музыки! Ради любви к музыке!

Наконец мы готовы.

Концерт. После «Эгмонта» (первый номер программы) грандиозные овации. Легким знаком головы он дает понять, что удовлетворен нашей игрой и затем поворачивается к публике...

Лео Слезак

Все интервью похожи, как две капли воды. Первый вопрос, который задают вам: как понравился город, в который вы прибыли. Если вы ответите, что он великолепен, этого вполне достаточно.

Однажды группа артистов «Метрополитен» приехала на гастроли в Цинцинатти. Ко мне в номер врывается какой-то господин и, хлопая меня по плечу, уверяет, что я «отличный парень». Я выражаю ему признательность и рассказываю несколько веселых анекдотов. Уходя, он спрашивает: «А что за тип этот Тоскани?» — «Наш баритон, — отвечаю я, — певец паршивый, но очень самолюбив». — «Thank you» — и он срывается с места, чтобы проинтервьюировать Тосканини. Но тот никого не принимает.

На другой день в газете появилась заметка: «Тосканини — посредственный баритон, бездарность которого настолько очевидна, что его метлой надо гнать из замечательного ансамбля «Метрополитен».

Тут я не могу не вспомнить об этом гениальном дирижере. В течение четырех лет я пел под управлением Тосканини и смог, таким образом, основательно изучить эту необыкновенную, исключительно сильную художественную натуру. Обаятельный в дружеском кругу, Тосканини,

---

Лео Слезак (1873—1946) — известный австрийский певец, тенор. Дебютировал в 1896 г. в Вене в заглавной партии оперы Р. Вагнера «Лоэнгрин». Эта партия на всю жизнь осталась любимой в его обширном репертуаре. С 1901 по 1934 г. часто выступал на сцене Венской оперы. Гастролировал во многих странах (в том числе и России). Во время пребывания Тосканини в «Метрополитен» пел в руководимых дирижером спектаклях центральные теноровые партии (особенно удачно Отелло). Выпустил несколько книг, обнаруживших его незаурядное литературное дарование, наблюдательность и тонкий юмор. Публикуется фрагмент из мемуаров певца, которые он иронически назвал «Полное собрание моих сочинений».

едва поднявшись на подиум, менялся, и тогда аккуратность и точность его соединялись с властностью и неистощимой энергией. Требования его начинали казаться жестокими. Он никому не давал поблажек. Горе тому музыканту, который плохо выучил свою партию, горе тому, кто не уступал безоговорочно его воле.

Одна примадонна, избалованная благосклонностью нью-йоркской публики, решила, что Тосканини тоже будет относиться к ней с особым вниманием и на первой же репетиции позволила себе некоторые вольности в ритме и темпе.

— Быстрее, синьорина, быстрее! — поторапливал ее Тосканини голосом и жестом. Певице вскоре надоело это, и она воскликнула:

— Маэстро, вы должны дирижировать так, как пою я, ведь я — звезда!

Тосканини прервал репетицию и в наступившей тишине сухо сказал:

— Синьорина, звезды бывают на небе. Здесь же все артисты — или плохие, или хорошие. Вы — плохая артистка.

(Музыковеды утверждают, что существует другой вариант этого эпизода, который кончается немедленным увольнением певицы. Тосканини крикнул: «Приведите сюда другую сопрано!» Как видно, Тосканини еще при жизни стал легендарным; даже его известные высказывания получили, как это случается со сказками, много вариантов.)

Близорукий, он дирижирует всегда наизусть. Он так основательно изучает партитуру и она столь прочно запечатлевается в его памяти, что с первой же репетиции он может дирижировать оперой с поразительной точностью. Я присутствовал на одной репетиции оперы «Гибель богов» — не более, не менее. Тосканини остановил оркестр:

— Послушайте, синьоры, снова от буквы «К», семь тактов.

Часто исполнители и присутствующие на репетициях бывали так восхищены феноменальной памятью Тосканини, что начинали аплодировать, но маэстро не любил восхвалений и противился им, подчас довольно резко. Блестящая память Тосканини проявлялась не только при дирижировании операми, которые он изучал в течение многих лет, но также и при работе над новыми партитурами, например на репетициях «Ариадны и Синей

Бороды» Дюка, когда он при всей сложности инструментовки улавливал малейшую фальшь и немедленно указывал на музыканта, допустившего ошибку.

А ошибка была подобна катастрофе. Музыканты знали, что в такие моменты Тосканини готов был разнести всех и вся. Совершив «преступление», лучше было не встречаться с ним в антракте. Суфлер в полном отчаянии прибегал в уборную и предупреждал:

— Ах, тенор, вы проглотили четверть, и маэстро теперь неистовствует! (В Италии тенора никогда не называют по имени: ты «тенор» — и все).

В один из вечеро́в, выступая в «Мейстерзингерах», я был рассеян и несколько раз ошибся, в сущности не так уж страшно. По окончании акта Тосканини, возбужденный, поднялся на сцену и, хлопая себя по лбу, то и дело восклицал:

— Какая скотина этот тенор!

Я поостерегся попадаться ему на глаза. В следующем акте я старался петь как только мог лучше. Когда спектакль окончился, я вернулся в гостиницу. В ней занимал номер и Тосканини. Мы встретились у лифта. Шляпа его была надвинута на глаза, и он даже не взглянул на меня. Я подошел к нему, пробормотал извинения, пообещал, что больше такое не повторится...

Он помрачнел еще больше, но затем успокоился, и мы помирились... И все мы были глубоко преданы Тосканини, потому что знали — он вел нас к успеху по лучшей из всех дорог.

Федор Шаляпин

Поездка в Париж и пение на вечерах повлекли за собою результат, неожиданный мною и крайне важный для меня, — весною следующего (1900-го. — *Л. Т.*) года я получил телеграмму от миланского театра «Ла Скала», мне предлагали петь «Мефистофеля» Бойто и спрашивали мои условия. Сначала я подумал, что это чья-то недобрая шутка, но жена убедила меня отнестись к те-

В спектакле «Мефистофель» А. Бойто под управлением Тосканини состоялось первое выступление Шаляпина на оперной сцене за рубежом — в театре «Ла Скала» 16 марта 1901 г. (до этого он пел только на вечерах в частных домах Парижа). После

леграмме серьезно. Все-таки я послал телеграмму в Милан с просьбою повторить текст, не верилось мне в серьезность предложения. Получил другую телеграмму и, поняв, что это не шутка, растерялся, стало страшно. Я не пел по-итальянски, не знал оперу Бойто и не решался ответить Милану утвердительно. Двое суток провел в волнении, не спал и не ел, наконец додумался до чего-то, посмотрел клавир оперы Бойто и нашел, что его Мефистофель по голосу мне. Но и это не внушило мне уверенности, и я послал телеграмму в Милан, назначая 15 000 франков за десять спектаклей, в тайной надежде, что дирекция театра не согласится на это. Но она согласилась!

Чувство радости чередовалось у меня с чувством страха. Не дожидаясь партитуры, я немедленно принялся разучивать оперу и решил ехать на лето в Италию. Рахманинов был первым, с кем я поделился моей радостью, страхом и намерениями. Он выразил желание ехать вместе со мною, сказав:

— Отлично. Я буду заниматься там музыкой, а в свободное время помогу тебе разучивать оперу.

Он, так же, как и я, глубоко понимал серьезность предстоящего выступления, обоим нам казалось очень важным то, что русский певец приглашен в Италию, страну знаменитых певцов.

...Осенний сезон в императорском театре я провел очень нервно, думая только о Мефистофеле и Милане. Оперу Бойто я выучил за лето целиком, зная, по обыкновению, не только свою партию, но и все другие.

Я давно мечтал о том, чтоб сыграть Мефистофеля голым. У этого отвлеченного образа должна быть какая-то особенная пластика, черт в костюме — не настоящий черт. Хотелось каких-то особенных линий. Но — как выйти на сцену голым, чтоб это не шокировало публику?

Я рассказал о моей затее приятелям художникам, они очень одобрили ее, и А. Я. Головин сделал мне несколько рисунков, хотя голого Мефистофеля он не дал мне. Кое-

---

триумфа в Милане начались регулярные гастроли великого певца за границей: в «Ла Скала» — «Фауст» (1904), «Мефистофель» (1908, дирижер А. Тосканини), «Борис Годунов» (1909) «Псковитянка» (1912); «Русские сезоны за границей» С. Дягилева (1907—1909 и 1913, Париж) и др. Текст воспоминаний публикуется по изд. «Ф. И. Шаляпин. Литературное наследство», т. I, М., «Искусство», 1957.

чем воспользовавшись у Головина, я решил играть хоть пролог оголенным от плеч до пояса.

Сделав костюмы, я отправился в Милан. На этот раз я как будто не видел Италии, поглощенный всецело мыслями о театре. Директор «Ла Скала», инженер по образованию, принял меня очень радушно, сообщил, что репетиции у них уже начались и что меня просят завтра же явиться на сцену.

Взволнованный, не спавший несколько ночей, я на другой день пошел в театр — он показался мне величественным и огромным,— я буквально ахнул от изумления, увидав, как глубока сцена. Кто-то хлопнул ладонями, показывая мне резонанс, — звук поплыл широкой, густою волной, так легко, гармонично.

Дирижер Тосканини — молодой человек, говоривший тусклым хриплым голосом, — сказал мне, что здесь раньше была церковь во имя «Мадонны делла Скала», потом церковь переделали в театр. Я очень удивился — в России превращение одного храма в другой было бы невозможно.

Разглядывая все, что показывали мне, я ощущал невольный трепет страха — как буду я петь в этом колоссальном театре, на чужом языке, с чужими людьми? Все артисты, в их числе Карузо, тогда еще только начинавший петь молодой человек, начали репетицию вполголоса. Я тоже стал петь, как все — вполголоса, будучи утомлен и находя, что неловко как-то петь полным голосом, когда никто не поет так. Молодой дирижер показался мне очень свирепым, он был очень скуп на слова, не улыбался, как все, поправлял певцов довольно сурово и очень кратко. Чувствовалось, что этот человек знает свое дело и не терпит возражений.

Посредине репетиции он вдруг обратился ко мне, хрипло говоря:

— Послушайте, синьор! Вы так и намерены петь оперу, как поете ее теперь?

Я смутился.

— Нет, конечно!

— Но, видите ли, дорогой синьор, я не имел чести быть в России и слышать вас там, я не знаю ваш голос. Так вы будьте любезны петь так, как на спектакле!

Я понял, что он прав, и начал петь полным голосом. Тосканини часто останавливал других певцов, делая им различные замечания, давая советы, но мне не сказал

ни звука. Я не знал, как это понять, и ушел домой встревоженный.

На следующий день — снова репетиция в фойе, прекрасной комнате, стены которой были украшены старинными портретами и картинами. От всего вокруг веяло чем-то, что внушало уважение. Каких только артистов не было в этой комнате!

Начали репетицию с Пролога. Я вступил полным голосом, а когда кончил, Тосканини на минуту остановился и, с руками, еще лежавшими на клавишах, наклонив голову немного вбок, произнес своим охрипшим голосом:

— Браво.

Это прозвучало неожиданно и точно выстрел. Сначала я даже не понял, что это относится ко мне, но, так как пел один я, приходилось принять одобрение на свой счет. Очень обрадованный, я продолжал петь с большим подъемом, но Тосканини не сказал мне ни слова более.

Кончилась репетиция — меня позвали к директору, он встретил меня очень ласково и заявил:

— Рад сказать вам: вы очень понравились дирижеру. Мы скоро перейдем к репетициям на сцене, с хором и оркестром, но предварительно вам надо померить костюмы.

— Костюмы я привез с собою!

Он как будто удивился:

— Ага, так! А вы видели когда-нибудь эту оперу?

— Нет, не видал.

— Какие же у вас костюмы? У нас, видите ли, существует известная традиция. Мне хотелось бы заранее видеть, как вы будете одеты.

— В Прологе я думаю изобразить Мефистофеля полуголым...

— Как?

Я видел, что директор страшно испугался, мне показалось, что он думает: «Вот варвар, черт его возьми! Он сделает нам скандал!»

— Но, послушайте, — убедительно заговорил он, — ведь это едва ли возможно!

Я начал объяснять ему, как думаю изобразить Мефистофеля, он слушал и, покручивая усы, недоверчиво мычал:

— Мм... Ага...

...Изображать Мефистофеля в пиджаке и брюках

мне было трудно. Тосканини, заведовавший и сценой, подходил ко мне и говорил, что он просил бы меня встать так-то, сесть вот так, пройти вот эдак, и то завинчивал одну свою ногу вокруг другой штопором, то по-наполеоновски складывал руки на груди, и вообще показывал мне все приемы тамбовских трагиков, знакомые мне по сценам русской провинции. Когда я спрашивал его, почему он находит эту или иную позу необходимой, он уверенно отвечал: «Perche guesto una vera posa diabolica»! (Потому что это настоящая дьявольская поза!)

— Маэстро, — сказал я ему, — я запомнил все ваши указания, вы не беспокойтесь! Но позвольте мне на генеральной репетиции играть по-своему, как мне рисуется эта роль!

Он внимательно посмотрел на меня и сказал:

— Хорошо! Va bene!

На репетиции в костюмах и гриме я увидал, что итальянцы относятся к гриму в высокой степени пренебрежительно. В театре не было парикмахера, парики и бороды сделаны примитивно, все это надевается и наклеивается кое-как.

Когда я вышел на сцену одетый в свой костюм и загримированный, это вызвало настоящую сенсацию, очень лестную для меня. Артисты, хористы, даже рабочие окружили меня, ахая и восторгаясь, точно дети, дотрагивались пальцами, щупали, а увидав, что мускулы у меня подрисованы, окончательно пришли в восторг!

...Конечно, я был рад их радости и очень тронут. Кончив Пролог, я подошел к Тосканини и спросил его, согласен ли он с тем, как я играю? Он впервые открыто и по-детски мило улыбнулся, хлопнул меня по плечу и прохрипел:

— Non parliamo piu! (Не будем говорить больше об этом!)

Николай Боголюбов

Знаменитый оперный театр «Ла Скала» своим художественным уровнем обязан исключительно творческому гению дирижера Тосканини, совмещающему в себе гения

Николай Боголюбов (1870—1951) — советский оперный режиссер. До революции много лет работал в различных

оперной музыки и диктатора художественной и экономической жизни театра.

...Готовясь слушать спектакли в «Ла Скала», я был весь еще во власти великого чародея Густава Малера. Его вулканический темперамент и жест, его незначительная фигура во фраке не первой свежести и библейские тоскующие глаза, гипнотически сверкавшие сквозь стекла очков, — все производило неизгладимое впечатление.

Но теперь новая встреча — Тосканини. Стройная фигура, бледное выразительное лицо с черными короткими усами и глаза — ласковые, слегка улыбающиеся, в которых сквозит в то же время и непреклонная воля. Тосканини — чистокровный итальянец, но он чем-то напоминал англичанина. Говорили, что он плохо видел, — все оперы он дирижировал наизусть, партитуры для него не существовало, она была у него целиком в голове. В этом я убедился, присутствуя на репетициях «Лоэнгрина». Прижавшись к креслу, я тихо сидел в темном зрительном зале, боясь пошевелиться. И я видел, как творил Тосканини: не только его слово, но движение руки, поворот головы, взгляд — все было законом для огромного оперного коллектива. На сцене и в оркестре царствовала торжественная тишина, прерываемая спокойными, но властными указаниями Тосканини, царящего над толпой и сознающего свое право на эту власть. Слух у него — в прошлом, как говорят, выдающегося виолончелиста — был абсолютным. Руки его, дирижерский жест не были только эмоциональны — они четко выражали музыкальную мысль. И дирижерская сила Тосканини заключалась, как чувствовал я, не только в его физических средствах, но и в непреклонной воле. Во всем Тосканини был великий художник — в оркестровой музыке, в фразировке солистов, в вокальной динамике хоровых масс, но самое главное достоинство его было в неоспоримой выразительности. Талант... Талант есть ум, но ум сосредоточенный. Таким был Тосканини.

«Лоэнгрин» поставлен был в театре грандиозно. Вся обстановка — декорации, костюмы и металлические бута-

провинциальных театрах России. В 1900 г. посетил Вену, Венецию, Милан. С 1911 г. был режиссером-постановщиком в Мариинском театре в Петербурге. После 1917 г. главный режиссер оперных театров в Баку, Одессе, Тифлисе, Саратове, Харькове и др. городах. Публикуются эпизоды из книги воспоминаний «60 лет в оперном театре» (ВТО, 1967).

форские вещи из тисненой жести и латуни, производившей впечатление чистого золота, — могла привести в восторг любого деятеля театра... Но странное явление — моя память не сохранила ни одной фамилии главных исполнителей оперы (они были очень средние). Только тенор Дзени (Лоэнгрин), певец с голосом, напоминавшим звук челесты и тембр серебряного колокольчика одновременно, только он один, как и волшебный Тосканини, живет в моей памяти.

...Постановка «Лоэнгрина» в Милане оставила незабываемое впечатление. В последующие годы в Германии, в Петербурге мне пришлось слышать «Лоэнгрина» с лучшим составом исполнителей, но творчества Тосканини и внешнего оформления оперы — культуры; вкуса и ошеломляющего богатства фантазии — я уже не встречал и не встречу никогда! И все это имело один источник — личность Тосканини.

Поражала не только его музыкальность, но и внешняя форма дирижирования воздействовала необыкновенным пластицизмом формы. Главное — руки, вернее, кисти рук. Находясь на классической итальянской земле, я вспомнил невольно историческое римское предание о знаменитом актере Рима — Квинте Росции Галле, переводившем на язык рук все речи Цицерона. Так и руки Тосканини выражали, казалось, все, что в звуках говорил гений композитора.

Руководя всем оперным организмом театра «Ла Скала», Тосканини благотворно влиял и на внешнюю сторону спектаклей. Диктатура мощного таланта!..

Григорий Пятигорский

...И вскоре я встретился с Тосканини в отеле «Астор», где он жил. Розовощекий Тосканини заставил меня сразу же вынуть из футляра виолончель и начать репетировать.

Григорий Пятигорский (род. в 1903 г.) — выдающийся виолончелист. Учился в Московской консерватории, в классе фон Глена. В первые послереволюционные годы солист оркестра Большого театра. С 1921 г. живет за границей. В 1962 и 1966 гг. приезжал в Москву как член жюри Международного конкурса имени П. Чайковского. Фрагмент взят из автобиографической книги «Виолончелист».

С большим оживлением говорил он о глупости дирижеров и солистов, об их привычке все играть в неверных темпах. Это был его конек, и я не ждал скорого конца...

Маэстро сел за рояль, и мы начали концерт. Заглянув в его партитуру, я увидал, что партия виолончели соло была добросовестно испещрена карандашными указаниями аппликатуры и штрихов. Кроме меня, ни один виолончелист еще не видел этого произведения. (Речь идет о концерте Кастельнуово-Тедеско. — *Л. Т.*)

Удивленный, я спросил, кто делал пометки.

— Я, — ответил маэстро.

— Как так?

— Разве вы забыли, что я виолончелист? — сказал он, улыбаясь. — Аппликатуру и штрихи надо слышать, и я хотел бы знать, совпадают ли ваши с моими.

Маэстро ударил по клавишам в подлинно капельмейстерской манере. Он говорил, пел, меня увлекли его непосредственность и темперамент. В конце нашего долгого и оживленного общения я чудесно восстановил свои силы и вернулся в отель в самом бодром состоянии духа.

Между прочим, моей мечтой было послушать игру маэстро Тосканини на виолончели. Во время одной из наших поездок из Европы через океан мне удалось наконец привести его к себе в каюту. Моя виолончель уже дожидалась маэстро, поставленная на шпиль. Он сел на стул, но когда я протянул ему инструмент, сказал: «Никакого шпиля, все это теперешние выдумки». И вытащил шпиль. Я вручил ему смычок, и он начал настраивать. «*Ля* слишком высокое, *соль* слишком низкое», — ворчал Тосканини. Прошло пятнадцать минут, а он все еще настраивал. Я надеялся, что вскоре начнется музыка — «O, bestia, stupido! Теперь *ре* слишком высокое!»

Настраивание продолжалось, пока не пришло время идти завтракать. Так я никогда и не услышал, как Тосканини играет на виолончели. Я бы удивился, если бы кому-нибудь это удалось.

ПАРМА — ПАМЯТИ ТОСКАНИНИ

В конце 1958 года в Парме, родном городе Тосканини, широко отмечалась 2-я годовщина со дня смерти дирижера. Торжества открылись 19 октября 1958 года установкой бюста Тосканини в Пармской консерватории имени Арриго Бойто (скульптор Карло Корви). В театре «Реджо» в течение трех месяцев (по 16 января 1959 г.) давались симфонические концерты в честь Тосканини, которыми руководили лучшие итальянские дирижеры. Муниципалитетом города был выпущен сборник «Parma a Toscanini». В нем опубликованы статьи музыкантов, музыкальных писателей и критиков, встречавшихся с дирижером на различных этапах его жизненного пути. Некоторые из них публикуются в настоящем сборнике в сокращенных переводах.

Гульельмо Барблан

Если бы новый Карлейль задумал написать книгу современной истории, назвав ее «Герои», и начал отбирать для нее самых сильных и выдающихся людей нашего времени, он не обошелся бы без Артуро Тосканини. И действительно, героические черты в личности этого артиста, мне кажется, превалируют над всеми человеческими и духовными достоинствами, какими природа так щедро наделила его.

Подвластный лишь идеалу совершенства, который всегда руководил каждым его жестом, Тосканини, едва явившись миру, сразу же оказался вынужденным работать в такой среде, как оперный театр. Почти подросток, бедняк, неожиданно поднявшийся на подиум и сразу оказавшийся в ярком блеске славы, он с первых же дней стал безраздельно служить одному искусству, а значит, бороться со всякими компромиссами. И победил.

Гульельмо Барблан (род. в 1906 г.) — итальянский музыковед и критик. Окончил Римскую консерваторию по классу виолончели. В 1932 г., завершив концертную деятельность, стал преподавать в консерватории г. Больцано. С 1949 г. библиотекарь Миланской консерватории. С 1926 по 1932 г. был музыкальным критиком «Имперо» в Риме, с 1961 г. сотрудничает в еженедельнике «АВС». Избран президентом основанного в 1964 г. в Милане Итальянского общества музыкознания. Автор музыкально-исторических работ (о Верди, Доницетти и др.).

Какой ценой маэстро пришел к этому, в сотнях эпизодах говорят его биографы в Европе и Америке; об этом говорит и сам Тосканини в заявлении, которое он сделал в 1929 году, решив окончательно оставить оперный театр: «Тридцать девять лет я ездил по всем театрам мира, и повсюду, не только в «Скала», оставлял лохмотья своего сердца». Все это широко известно, но мало кто знает, что мучения художника из-за ответственности взятой на себя миссии начались еще в молодости. Мне удалось найти неопубликованное письмо 29-летнего Тосканини из Тренто к скрипачу Поло от 25 июня 1896 года, в котором он признавался: «...Я действительно отчаянно несчастен!.. Этот проклятый театр никому так не портит жизнь, как мне... И самое плохое, что я, сам того не желая, невольно доставляю неприятности другим...»

И глубоко неправы те, кто, говоря о Тосканини, ленясь подумать, предпочитают применять удобную формулировку — волшебство. Как будто мучительные поиски совершенства, отказ от всего приблизительного, непрестанная потребность критически относиться к себе и другим, привычка переводить искусство на язык логики и техники, чтобы высечь новую песнь и новую страсть, — как будто все это самопроизвольно исходило от какого-то «колдовства», а не было плодом воли, дисциплины, самоотречения, упорной работы, которые порождались чувством высокой художественной ответственности.

Действуя твердо, с верой и смирением гетевского героя, Тосканини, хотя и выросший во времена романтических интерпретаторов, привыкших прислушиваться больше к самим себе, чем к воле композитора, решительно отбросил этот предрассудок, поставив перед исполнителями задачу быть старательными посредниками между написанным нотным знаком и звуком, душой артиста-творца и душой слушателя. Чтобы соединить исследование нотного материала с художественной интуицией, маэстро никогда не было достаточно только изучения нот. До последних лет своей жизни он вновь и вновь вникал в то, что ему было хорошо известно в течение многих десятилетий; потому что он знал: коварная ошибка всегда подстерегает исполнителя, словно грех — схимника.

Тосканини показал всему миру, как несправедливо обвинение итальянского искусства в поверхностности,

импровизиционности, сумел внушить всем уважение к истине, очистив произведение искусства от провинциализмов, неверно понимаемой традиции.

Я хочу привести в связи с этим одно важное свидетельство из личной переписки Пуччини. В 1922 году, когда Тосканини не без полемики заставил «Ла Скала» слушать «Риголетто» — не «свое», разумеется, а Верди, — 21 января Пуччини написал одному другу: «„Риголетто" действительно исполнено хорошо, без фермат и без искажений Верди. Тоти великолепна, Галеффи и Лаури-Вольпи хороши. Темпы Тосканини ясны и правильны». Летом того же года, 31 августа, Пуччини пишет тому же другу из Виареджо: «Тосканини здесь, в двух шагах от меня; он будет дирижировать „Манон" в „Скала". Я сделал несколько хороших правок в партитуре». Тосканини убедил Пуччини сделать эти правки? Письмо позволяет лишь предположить это. Во всяком случае, вот мнение композитора о Тосканини-интерпретаторе. В письме из Милана 26 декабря 1922 года он сообщал: «Сегодня вечером идет „Манон", великолепная „Манон", и если она не поразит публику, значит, мы живем на Сатурне, а не на Земле. Уверяю тебя, что Тосканини — это истинное чудо по тонкости, пониманию, чувствительности, равновесию. Какое наслаждение я испытал на репетициях. Никогда не получал я и не получу столько радости, слушая свою музыку...» И это было настолько верно, что Пуччини добавил: «Никто до сих пор не исполнял „Манон" так, как я ее написал».

Этот трудный поиск соответствия тексту не ограничился итальянским театром. В Байрейте в 1930 году, приглашенный Зигфридом Вагнером подготовить «Тангейзера» и «Тристана», Тосканини нашел в партитурах и оркестровых партиях пробелы и неточности, которые никто раньше не замечал, так что даже в самом вагнеровском храме он вернул Вагнеру первозданность. Я не смог найти другого более поразительного комментария к этому, чем наблюдения Даниэлы Тоде, дочери Козимы Лист и фон Бюлова. В одном неопубликованном письме, направленном из Байрейта 13 марта 1938 года скрипачу Поло, на не совсем правильном, но выразительном итальянском языке она признавалась: «...Гений Тосканини воссияет вновь во всей своей славе для тех, кто любит его... Я же не смогу больше получить наслаждения,

но я навеки останусь его должницей — он подарил мне «„Тристана", „Тангейзера", „Парсифаля", открыл мне Торжественную мессу и „Фиделио" и ввел меня в рай моцартовской души в „Волшебной флейте"... Я теперь богата на весь остаток моей скромной жизни». В другом письме, тоже из Байрейта (9 декабря 1937 года), Даниэла Тоде, выросшая в возвышенной атмосфере Ванфрид[1] и воспитанная в обществе своего дедушки Листа и отчима Вагнера, так восхваляла достоинства Тосканини: «В этом уникальном артисте спрессованы черты одного из самых прекрасных, самых благородных, самых героических характеров, которые существовали когда-либо во владениях искусства».

Эудженио Гара

Непреклонный, порой суровый хранитель настоящей музыки, Тосканини был поистине реформатором. Есть одно обстоятельство, которое недостаточно принимается во внимание, когда по авторитетным источникам и неопровержимым свидетельствам судят о творчестве известных артистов и музыкантов XIX века: забывают о вольностях, которые позволяли себе исполнители, особенно на сцене. Если отвлечься от обычных восторгов в биографиях, похожих на жития святых и зачастую противоречащих строгим суждениям Верди, Бойто и особенно Доницетти, то у нас есть все основания считать, что в целом современные исполнители более почтительно относятся к композиторам, — а значит, и вызывают большее уважение, — чем в прежние времена. Странное впечатление произвело бы теперь, например, включение в сцену урока в «Севильском цирюльнике» вальса Ардити «Поцелуй», как это делала, судя по описаниям мемуаристов, Аделина

Эудженио Гара (род. в 1888 г.) — итальянский музыкальный критик. Сотрудник «Оджи», «Еуропео», «Музика д'оджи», «Коррьере делла сера», «Рассенья музикале» и других периодических изданий. Занимался главным образом изучением пения и деятельности певцов. Выпустил книги о Карузо (1947), Каллас (1958) и других великих вокалистах.

[1] вилла Вагнера *(прим. пер.)*.

Патти. Или если бы в «Аиде» тенор, идя по стопам знаменитого Николини, выбросил бы из I картины оперы романс Радамеса, потому что в нем слишком быстро следуют одно за другим три трудных *си-бемоль*, а горло еще не успело разогреться. А некоторым сопрано это же самое горло казалось слишком разогретым, когда они доходили до IV акта «Манон Леско», и они опускали арию «Одна, покинутая, затерянная...», вызывая законное возмущение Пуччини. Купюры, вставки, вымарки, «украшения», личные каденции, не говоря уже о четвертных долях, которые превращались в восьмушки и даже в шестнадцатые... Разумеется, такое рукоприкладство не всегда имело место. Были и исключения. И в те времена такие выдающиеся дирижеры, как Мариани, Фаччо, Манчинелли и другие, делали все возможное, чтобы защитить музыку. Все возможное, но этого было, однако, недостаточно. Тосканини сделал невозможное.

Произошло нечто невероятное: великий дирижер взял на себя все внимание зрительного зала, и, казалось, певцам оставалась второстепенная роль. Но именно тогда, на фоне безукоризненно гармоничного целого, отдельные исполнители стали необыкновенно расти. Оказалось, что строгое следование партитуре, выполнение всех указаний композитора, подчинение им не растворили индивидуальности больших певцов в общей массе, а, наоборот, неожиданно выявили все их скрытые способности. Твердая, порой пугающая, чудовищная дисциплина высекала идеального исполнителя.

«Сердитые» дирижеры — это факт — делают хорошие спектакли. И это известно прежде всего так называемым «жертвам». Не тем, конечно, кто считает себя властелинами музыки, а немногим, которые умеют быть скромными посредниками гения, кому доверено мелодическое послание композитора. Поговорите с ними, и они скажут вам, что никогда, никто так не помогал им, как Тосканини.

Однако, несмотря на строгую дисциплину в творчестве, отношения дирижера с певцами было по-настоящему человечными. Известно, что Боргатти впервые заметил, что начинает слепнуть, во время исполнения «Тристана». В III акте он вдруг почувствовал, как его окутал какой-то туман. «Меня охватило отчаяние, — вспоминал он, — я испугался, что не увижу палочку дирижера и пото ро-

пился вступить. После окончания акта разгневанный Тосканини ворвался в мою уборную: «Какого черта ты натворил?». В ужасе я пробормотал: «Простите меня, Артуро, но мне показалось, что я слеппу». Но Тосканини, не веря, продолжал разносить меня... «Никакая причина, — кричал он, — не может оправдать бесстыдство, которое ты позволил себе». Спустя несколько лет, когда Боргатти совсем потерял зрение, дирижер приехал к нему в клинику, обнял его и попросил прощения. Оба прослезились. «Я не таил никакого зла на него, — продолжал певец, — прекрасно понимая, что на подиуме Артуро Тосканини повинуется лишь требованиям искусства, высокого и светлого».

Или другой случай — с Пертиле. Певец никогда не допускал ошибок, но однажды на репетиции «Лючии» он вдруг почувствовал неуверенность в себе. Он сразу же пришел к Тосканини с повинной. Дирижер, прекрасно понимавший, что человек есть человек, а не машина, на этот раз не повысил голоса, даже улыбнулся певцу и похлопал его по плечу: «Не волнуйся, отдохни и приходи на спектакль».

Свирепый вид, о котором столько говорится во всяких мемуарах, он приберегал для тех, кто этого действительно заслуживал. Истинные артисты единодушно считали Тосканини справедливым, гуманным. Вот как вспоминает о нем Лотте Леман, которая пела с маэстро в Зальцбурге в «Фиделио».

Певица с мировой славой, она поначалу боялась Тосканини, напуганная рассказами о его скандалах: «Но предмет ужаса показался мне таким дружеским, что мои страхи исчезли, и я вновь запела с присущей мне свободой». Тосканини показался ей, при всей своей требовательности, мягким и дружелюбным, и страх ее мгновенно исчез. Ошибки, добавляет Леман, вызывают в нем не просто гнев, но заставляют по-настоящему страдать, потому что «мешают идти к совершенству».

Совершенство. Это тяжелое слово самому Тосканини казалось огромным. Совершенство надо представлять себе как путь в бесконечность, который, как это ни печально, никогда нельзя одолеть. Мне вспоминается один из моих коротких разговоров с Тосканини еще до войны. Он уезжал на гастроли в Америку. Впереди его ждало долгое путешествие через океан, и мне показалось логичным по-

желать ему приятного отдыха. «Отдыха? Знали бы вы, сколько мне предстоит изучить». Я робко заметил, что в программе гастролей были только те произведения, которыми он уже много раз дирижировал. «Именно поэтому, — ответил он, — именно поэтому на них и нужно еще больше обратить внимания, работа еще не закончена. И кроме того... (он на миг приостановился) ни у кого из нас — у тех, кто пытается прочесть, что заключается в нотных значках, — никогда не может быть уверенности, что мы не ошибаемся. Прав был Бойто, очень прав: счастливы искусства, которые не нуждаются в исполнителях».

Но счастлива также и музыка, когда открывает ее нам Тосканини.

Гвидо Мариа Гатти

Кто имел счастье присутствовать на некоторых репетициях Тосканини, тот помнит, что маэстро не любил говорить много: его замечания — краткие, точные, касающиеся дела — были лишены всякой риторики, аналогий, ассоциаций и метафор. Они ограничивались только музыкальными терминами, даже технико-исполнительскими. И те, кто бывал на его репетициях, помнят также, что в ограниченном словаре, каким он пользовался, стоя за пультом, было слово, которое он употреблял особенно часто. Это слово помогает определить основную черту, я бы даже сказал, самое яркое и значительное свойство, его «модус интерпретации», — слово «пение». В местах наибольшего эмоционального накала, в самых лирических моментах он требовал, чтобы инструменты «пели». Каждый оркестрант должен был заботиться только об одном: так воспроизвести мелодию, порученную его инструменту, словно ему надо было самому спеть ее. Для Тоска-

Гвидо Мариа Гатти (род. в 1892 г.) — итальянский музыкальный деятель и критик. С 1913 по 1915 г. в Турине редактировал журнал «Музыкальная реформа». В 1920 г. основал ежемесячник «Пианофорте», который с 1928 г. стал называться «Рассенья музикале» («Музыкальное обозрение»). С 1925 по 1931 г. был директором Туринской оперы. С 1951 г. музыкальный критик еженедельника «Темпо». Вице-президент Национальной ассоциации театральных критиков. Написал книги о Шумане, Пиццетти, Казелле и других музыкантах.

нии выразить что-то в музыке означало спеть ее; петь, разумеется, в разных манерах, стилях, с иным значением, с различными красками, в зависимости от произведения, но петь, то есть довести звучание до такого состояния, когда нота становится не только механической вибрацией воздуха, но передает лирический трепет исполнителя, мелос. Он старался освободить скрытое, «замороженное» в нотных значках пение, подобно тому, как в сказках спящая красавица воскресает от поцелуя голубого принца и своей улыбкой озаряет и отогревает все окружающее. Критики, порицавшие порой в его интерпретациях больших симфонических произведений эти следы оперности, пения, не понимали, что именно в них скрыт секрет его больших достижений в исполнении: мелос делал симфонии такими живыми, вибрирующими, не зависящими более от посредничества отдельных инструментов с их ограниченными возможностями и несовершенством звучания. На возвеличении мелоса строил Тосканини свою интерпретацию, ибо мелодия, по народному выражению, душа музыки.

Импрессионизм в музыке со звуковыми изысками и тончайшей игрой света и тени несомненно повлиял на Тосканини, на его технику и толкование произведений. Постепенно, по мере того как накапливался опыт исполнения Дебюсси, появлялись новые вибрации, более четко распределялись звуковые планы и тональные отношения, но контрапункт в его исполнении, делаясь более мягким и свободным, не терял плотности и твердости. Партитура у Тосканини превращалась в легкий, воздушный росчерк, мелодические нити которого внезапно появлялись и исчезали, словно по мановению жезла волшебника. Никто из слушателей не мог точно определить место, когда звук солирующего инструмента сливался с оркестром, настолько естественным было вступление, которое он давал оркестрантам, без нажима и подчеркивания. К такой свободе выражения Тосканини пришел в последние годы своей деятельности в Италии, когда, расширяя репертуар, он вынужден был исполнять (не всегда, впрочем, с удовлетворением) современную музыку — от Дебюсси и далее.

Тем не менее, как справедливо отмечает Андреа делла Корте, красота звука была для Тосканини не конечной целью, а лишь средством, необходимым для усиления

внутренней экспрессии, для выявления скрытого пения. Уважение и любовь к тайному смыслу, лежащему за пределами нотной страницы, позволяющие уловить скрытые намерения автора, побудительные причины, Тосканини всегда считал главным и единственным долгом исполнителя. Благодаря этому уважению, к которому прибавлялись гениальность и особое интуитивное чутье, дирижер воссоздавал музыку, что «находится за нотами», интерпретируя знаки партитуры, которые дают лишь внешнее представление о возможностях, заложенных в музыке данного композитора. Нотные знаки имеют ценность лишь тогда, когда их переводят в звуки. Исполнитель обязан скрыться за произведением, которое играет.

Нам кажется поучительным закончить эти заметки словами критика Эрнста Ньюмана, которыми он заключил свою статью по случаю смерти маэстро: «Однажды вечером, после того как мы прослушали передававшуюся по радио Девятую, все какое-то время говорили об этом бетховенском произведении, и под конец один из нас заметил: «А знаете, любопытно, что обычно после исполнения Бетховена разговор заходит о качествах исполнения, а после исполнения Тосканини говорят главным образом о произведении». Это замечание может показаться немного обидным для творцов, но оно подтверждает тот принцип, которому следовал Тосканини в течение своей долгой и блестящей карьеры.

Джулио Конфалоньери

Более полувека весь мир приходил в волнение при имени Тосканини... Никто никогда не вызывал, должно быть, столько восторгов, сколько он, и не получал за всю жизнь столько почестей. И никто другой, должно быть, не был

Джулио Конфалоньери (род. в 1896 г.) — итальянский критик и композитор. С 1926 г. постоянно живет в Милане, сотрудничает в периодических изданиях, на радио и телевидении. Продолжает композиторскую и концертную деятельность. Кроме многих переложений старой итальянской музыки, создал новую редакцию опер Керубини. С 1954 г. руководит школой пения в «Ла Скала» и читает лекции по истории музыки на курсах при театре.

столь мало объяснен, истолкован и изучен, как он. Если разобраться, то во всем мире к Тосканини относятся с восторгом, изумлением, преклоняя колени, как на заре человечества почитали великие явления природы: восход солнца, бурю, радугу... Говоря о Тосканини, можно изложить факты его жизни, привести известные анекдоты, вспомнить, как он репетировал, работал с оркестром, как выглядел на подиуме; но едва речь заходит о самом главном — о творческом акте исполнения, уста тотчас же замолкают и перья повисают в воздухе, словно растерявшись перед чем-то неуловимым и непознаваемым. И происходит это потому, что интерпретация Тосканини предельно естественна; кажется, будто истина, которая ощущалась всеми, но была невидима, сама собой вдруг открылась во всей полноте и во всем блеске, так что больше уже не о чем спрашивать и нечего больше добавить.

Артуро Тосканини был, несомненно, человеком с широким кругом разносторонних интересов; он любил литературу, хорошо разбирался в живописи. Сын его Вальтер говорил, что отец знал на память бо́льшую часть «Божественной комедии». Несмотря на это, судя по многочисленным репетициям Тосканини, на которых нам довелось присутствовать, и по незабываемым личным беседам с ним, нам никогда не приходилось замечать, чтобы он судил о произведении иначе, как только с точки зрения чисто музыкальной. Мы убеждены, что романтический темперамент Тосканини не мог не поддаться символической, ассоциативной и изобразительной стихии музыки, но несомненно одно: маэстро никогда не нуждался в литературных параллелях и аналогиях, чтобы обнаружить в себе, а затем и передать другим образный строй какого-либо музыкального сочинения — контрастность разных эпизодов, оттенки красок, чередующуюся игру тембров. Это был человек, поистине рожденный в музыке, выросший в музыке, вскормленный музыкой, человек, который, владея музыкой, словно каким-то особым языком, хотел, чтобы этот язык был ясен, предельно точен, прост и стал бы понятен другим так же, как был близок его сердцу.

Теперь кажется совершенно невероятным, что такая гигантская личность, как он, полностью исчезала во время исполнения. Похоже было, что какие-то потайные силы, какое-то скрытое шестое чувство помогали Тосканини заново пережить творческий акт каждого компози-

тора. Нам думается, что он был одним из немногих, явившихся значительно позже Моцарта, кто сумел понять его бесконечное величие. Он сказал нам однажды: «Allegro Моцарта никогда не исполняется достаточно allegro». Мы спросили, не боится ли он сделать Моцарта слишком галантным, слишком гососо. «Нет, не в этом дело... Это не имеет значения... Дело в том, что он не живет». Гораздо позднее в рукописном дневнике флейтиста Мачека мы прочли, что во время репетиции «Свадьбы Фигаро» в Праге Моцарт не уставал кричать: «Schneller, schneller». Ему возразили, что в нотах написано в одном месте «allegro non troppo», дальше «moderato», еще дальше «andantino». «Неважно, — воскликнул Моцарт. — Ничего не знаю... Schneller, Schneller! Быстрее!»

Как раз недавно у нас состоялся разговор с Джорджо Полакко. Полакко — один из самых прославленных современных дирижеров, он был особенно близок к маэстро. Нам захотелось узнать его мнение о Тосканини. «Так вот, — сказал Полакко, — представьте себе самого великого дирижера, какой только может быть: выше, неизмеримо выше стоял Тосканини».

Эрманно Маркези

Когда меня спрашивают, как я познакомился с маэстро, память уносит меня в далекий 1916 год, в Рим, столь непохожий на сегодняшний. Я только что получил диплом скрипача и играл в театре «Аугустео», где Тосканини должен был провести восемь концертов. Поскольку я учился в Парме и был еще настолько молод, что казался застенчивым, маэстро взял меня под свое покровительство. Он давал мне советы по исполнению, интересовался моим здоровьем, приглашал меня проводить с ним свободное время, чтобы я привык к жизни в большом городе.

В 1919 году меня пригласили в оркестр, который Тосканини создал в Милане. Коллектив должен был отправиться на гастроли в США с ноября 1920 года по апрель 1921-го. Вскоре после турне по городам Италии мы направились за океан. Во время морского путешествия

Эрманно Маркези — солист оркестра театра «Реджо» в Парме. Работал с Тосканини в различных оркестрах, в том числе и в «Ла Скала».

маэстро подбадривал всех своей выносливостью и жизнерадостностью. Чтобы облегчить нам страдания от морской болезни, он опустошил весь свой резерв «святого вина», подарок д'Аннунцио. Это было очень кстати на ужасных в ту пору экспериментальных кораблях. Сам же он, казалось, ни от чего не страдал. Бо́льшую часть ночи он читал или изучал партитуры. Поскольку наши каюты находились по соседству, я проводил все вечера с открытой дверью: маэстро постоянно звал меня, чтобы составить компанию. Читая что-нибудь, он спрашивал мое мнение, а иногда просто разговаривал о музыке и об искусстве. Как-то мне захотелось пораньше лечь спать, и я пробрался в каюту другим путем. На следующий вечер каюта Тосканини была закрыта. Очевидно, он понял мою уловку и освободил меня от самопожертвования.

Тосканини любил приключения, часто связанные с опасностью. Пересекая океан, во время бури он всегда стоял на носу корабля и с восторгом любовался грозной картиной. Ему хотелось испробовать все самые быстрые, самые современные средства передвижения. Плохо только, что в эти свои эксперименты он постоянно вовлекал других, менее мужественных людей. Как-то раз, чтобы победить мою робость, маэстро заставил меня на тряском самолете пролететь над каскадами Ниагары.

Говорят (и очень многие!), что репетиции с маэстро были очень мучительными. Это верно. В Кэмдене, например, во время записи для «Колумбии» он провел десять репетиций только одной увертюры к «Севильскому цирюльнику». Первой скрипке Ранцато он часто кричал, что тот может играть лишь в каком-нибудь захудалом кафе. Но как человечен он был при этом! И как помогал нам! Мне лечил глаза его личный врач, а другому музыканту за его счет была сделана операция аппендицита. За все время, пока длилось турне, он не выгнал из оркестра ни одного человека, даже если кто-то и не удовлетворял его. Он терпел ошибки и молчал. Мы видели, как он хмурился и морщился, но не предлагал виновному покинуть оркестр. Он хорошо знал, что мы зарабатываем наш повседневный хлеб. И понимал также, как неизбежны и случайны ошибки. Однажды на концерте в Нью-Йорке валторнист испортил все начало увертюры к «Цирюльнику», а потом и Брамса. Маэстро опустил голову, убрал одну руку в карман, а другой вяло продирижировал остальной ча-

стью программы, вертя палочкой, словно он помешивал суп в кастрюле. И это перед переполненным залом, вмещающим 4000 человек! По окончании концерта маэстро не позволил себе ни полслова упрека.

Массимо Мила

Воздавая должное Тосканини, мы в то же время с горечью отмечаем, что вообще искусство дирижирования недолговечно, преходяще. Поэтому любые записи исполнений Тосканини — все, какие только разбросаны по свету, даже любительские — надо собирать и издавать, решаясь порой даже нарушить вето маэстро на те, которыми он был недоволен. Этим мы в какой-то мере сохраним его искусство. Было бы ошибкой и значительным ущербом для музыкальной культуры, если бы мы, зная мотивы, по каким дирижер браковал какие-то свои записи, не выпускали их из коммерческих соображений. Эти несколько десятков пластинок Тосканини стали бы живым уроком, высшей школой при обучении искусству дирижирования, если бы они сопровождались объяснением, что по таким-то и таким-то причинам маэстро считал их неудачными.

Но этого мало — недостаточно собрать и опубликовать все без исключения записи Тосканини. Необходимо глубоко изучить их, обратив внимание прежде всего на сравнение одних и тех же произведений, исполненных маэстро в разные периоды и в различных условиях. К сожалению, при нашем единодушном восхищении этим бесспорно великим артистом, мы отнюдь не всегда одинаково объясняем причины этого восхищения. При том сказочном совершенстве и предельно отшлифованной технике исполнения, которые являются примером художественной добросовестности маэстро, при той скрупулезной тщатель-

---

Массимо Мила (род. в 1910 г.) — музыкальный критик. Кончил Туринскую консерваторию, где с 1953 г. преподает историю музыки (а также в Туринском университете, с 1960 г.). С 1955 г. сотрудничает в «Эспрессо», пишет статьи в различные итальянские и зарубежные журналы и музыкальные словари. Автор книг «Опера Верди» (1933), «Мануэль де Фалья» (1962) и др.

ности, с которой он очищал музыкальный текст от искажений, внесенных плохими интерпретаторами и невнимательными переписчиками, типографами и корректорами, при исключительной памяти, тонкости слуха и вошедшем в пословицу физическом сложении, идеальном для профессии дирижера, при его умении повелевать людьми и творчески воспитывать их — при всех этих качествах, которые редко соединяются в одном человеке, остается нерешенным очень трудный вопрос о природе искусства Тосканини и причинах его величия.

Был ли Тосканини дирижером, который полностью подчинял себя скрупулезнейшему озвучиванию нотных знаков, уверенный, что этого одного вполне достаточно, чтобы со страниц партитуры сошло совершенно живое произведение? Или же маэстро является тем интерпретатором, который, пропуская через себя, через свою исключительную личность (не ставя себя выше композитора) мертвые значки нотной страницы, умел всякий раз пробудить спящих красавиц — оперные и симфонические шедевры, запрятанные в пыльных шкафах библиотек и архивов?

Хорошо известно, что Тосканини на вопросы об основных принципах своего искусства не без кокетства отвечал, что он является только дисциплинированным, верным музыкальному тексту исполнителем. У него не было тщеславного желания заставить послушать «свою» Пасторальную симфонию. Он довольствовался тем, что доносил до слушателей симфонию бетховенскую. С другой стороны, во многих полуанекдотических историях, которые рассказываются о маэстро, приводятся случаи, когда Тосканини что-то изменяет в этих нотных знаках (знаменитая — или легендарная? — телеграмма Равелю о длительности Болеро или изменение акцента, внесенное в одном месте в вердиевскую оперу в присутствии великого старца, который охотно, с энтузиазмом одобрил эту поправку и чуть ли не извинился за свою неточность: «Эх, за всем не усмотришь!»). Именно потому, кстати сказать, было бы неплохо — пока еще есть возможность установить источники и получить сведения из первых рук — заняться методическим собиранием и отбором этих историй, которые сейчас так бестактно разрастаются, проверить их и отобрать лишь достойные внимания с предельной тщательностью, которую только могут позволить ус-

ловия, документируя их происхождение. Даже шутки, когда речь идет о Тосканини, могут приобрести неожиданное значение.

И далее, конечно, не остается ничего другого, как обратиться к нашим воспоминаниям. К сожалению, как это ни печально, все меньше остается людей, которые имели счастье слушать Тосканини, работать и общаться с ним в золотую пору его творческой деятельности. Поэтому может оказаться в какой-то мере полезным даже самое скромное личное воспоминание о нем. И тот, у кого могут найтись такие воспоминания, должен припомнить их, чтобы можно было найти желанный ответ на тот вопрос, о котором говорилось выше. Что касается меня, то если бы мне пришлось остановиться на далеких, но отнюдь не стертых воспоминаниях о Тосканини в 20-е годы, то я без малейшего сомнения отнес бы его к той категории интерпретаторов, которые воссоздают творение композитора, конечно, не искажая его, но оживляя дионисовой страстью сильной натуры. Казалось, что на сцене геральдического театра «Реджо» в Турине вдруг стремительно вознеслись кверху огненные библейские колонны — это было, когда Тосканини приехал с оркестром «Ла Скала» в год чествования Бетховена продирижировать всеми девятью симфониями композитора. Во время невыносимого напряжения при переходе от скерцо к финалу Пятой симфонии многие в толпе, теснившейся стоя на галерке, стали цепляться за тоненькие колонны галереи, нисколько не сомневаясь, что единственным завершением этого страшного crescendo может быть только апокалиптический крах этого благородного здания на площади Кастелло...

Не менее потрясающе впечатление от демонической, воссоздающей жизненной силы оставил и другой концерт Тосканини год спустя, когда он исполнил увертюру к «Тангейзеру» и «Дон-Жуана» Штрауса. Затем произошел злосчастный эпизод в Болонье, за которым последовало изгнание маэстро. Когда же он вернулся по окончании войны, исполнение, которое мне довелось слушать, почти всегда подтверждало, что Тосканини относится к другому типу интерпретатора — в высшей степени старательному, заботящемуся лишь о том, чтобы с самой скрупулезной текстовой точностью воспроизвести знаки нотной страницы. Изменился артист или изменилась моя

восприимчивость? Я в этом не убежден и все же должен честно выдвинуть предположение, что пламенное воспоминание о Тосканини «первой манеры» определялось, во всем или частично, моей молодостью, нетронутостью моего музыкального сознания, в котором эти памятные исполнения оставили свой след.

Собрание всех воспоминаний и всех документов, какие могли бы помочь бесстрастно разрешить проблему, о которой говорилось выше, составило бы почетный труд и могло стать конкретным началом деятельности по увековечению памяти Тосканини.

Алоис Моозер

По счастливой случайности в течение одного года мне удалось близко познакомиться с двумя самыми великими дирижерами, имена которых вошли в историю музыки. Это Ганс Рихтер (1843—1916), друг и коллега Рихарда Вагнера, и Артуро Тосканини, чья блистательная карьера еще только начиналась.

Я встретился с Артуро Тосканини в июле 1898 года при довольно любопытных обстоятельствах. Он был старше меня на девять лет, но несмотря на это нас сразу же связала прочная и взаимная дружба, которая окончилась только со смертью такого дорогого и давнего друга.

Вместе с одним шотландским альпинистом я прибыл в ущелье Жеан (массив Монблана), укрываясь от страшной бури, которая застала нас двумя часами раньше описываемых событий. Мы пережидали непогоду в крохотном убежище «Турин». Хрупкий домишко качался от порывов ветра и, казалось, вот-вот обрушится в пропасть. Мы разожгли очаг и занялись приготовлением пищи, когда

Алоис Моозер (1876—1969) — швейцарский историк музыки и музыкальный критик. Учился сначала в Женеве, а потом в Петербурге — у М. Балакирева и Н. Римского-Корсакова. Жил в Петербурге с 1896 по 1909 г. Был сотрудником дирекции императорских театров. С 1909 по 1961 г. музыкальный критик газеты «Сюисс»; в 1923—1944 гг. издавал журнал «Диссонансы». С 1915 по 1922 г. руководил концертной деятельностью Общества по распространению современной музыки. Среди его многочисленных трудов имеются работы по истории русской музыки XVIII века.

до нас донеслись чьи-то громкие голоса. Шестеро итальянцев, облепленные снегом, не замедлили войти в домик. Было очень холодно. На дворе температура 14—15 градусов ниже нуля и минус 5 градусов внутри жилища. Прибывшие поспешили к огню, чтобы согреться. Один из них вдруг воскликнул: «Эй, Тосканини!»

Этот возглас насторожил меня. Музыкант по профессии, я уже не раз слышал это имя, читал в газетах о молодом, но уже прославленном дирижере, исключительно талантливом, которому все единодушно прочат самое блестящее будущее.

Заинтересованный, я спросил:

— Тот самый Тосканини?

— Ну, да! Маленький! Маэстро!

Я постарался познакомиться с артистом, уж если случай так предусмотрительно свел нас. Артуро Тосканини сказал мне, что дирижирует в Турине на Национальной выставке симфоническим циклом из 43 концертов и друзья необдуманно уговорили его отправиться в горы отдохнуть. Должно быть, такую прогулку он совершает в первый и последний раз в жизни.

Разделив по-братски горячий суп с нашими многочисленными гостями, мы с Тосканини устроились на походной кровати. Свернувшись клубком, бок о бок под каким-то жалким одеялом, мы начали разговор, который длился два с половиной дня, пока непогода держала нас в плену в «Турине». В то время как наши товарищи по несчастью неистово резались в карты, чтобы убить часы вынужденного безделья, мы с маэстро вели нескончаемую беседу. Я сказал между прочим своему собеседнику, что бывал в Санкт-Петербурге, играл в императорских театрах, и был очень удивлен, услышав вдруг быстрый вопрос, который он задал мне:

— Значит, вы видели «Бориса Годунова»?

Я не мог прийти в себя от изумления. На Западе в ту пору не нашлось бы и 20 человек, которые знали эту оперу великого композитора. Да и в России ее тоже не жаловали. Правительство, двор, публика, музыканты, критики считали Мусоргского неудачником, не лишенным таланта, который, впрочем, он мог бы применить на что-нибудь более важное.

Понятно, что его произведения почти не шли на императорской сцене, и меня познакомил с «Борисом Годуно-

вым» мой учитель Милий Балакирев, который рассказывал об опере с неописуемым восторгом. Мне пришлось ограничиться прочтением партитуры за роялем. Это было открытие, сразу же приведшее меня в безграничное восхищение.

И теперь, примерно в 3 000 километрах от Санкт-Петербурга, в самом сердце Альп, в обледенелой хижине на высоте 3 350 метров над уровнем моря, молодой итальянский музыкант говорит мне об этой опере! Мне неизвестно, откуда он знал «Бориса», каким образом так тщательно изучил партитуру и как сумел почувствовать волнующее величие этой оперы, вызвавшей у него горячее желание услышать и увидеть ее на сцене.

— Когда-нибудь я буду дирижировать этой оперой, — уверенно заявил он. Ему было суждено осуществить это 15 лет спустя в Нью-Йорке и затем в 1922 году в «Ла Скала».

Среди всех примечательных черт, которыми природа наделила необычайную личность великого артиста, самая замечательная — это проницательность, острота видения. Вот почему Артуро Тосканини смог сразу же понять исключительные качества произведения, столь отличавшегося от его обычного репертуара и столь оскорбительно не признанного в те далекие времена.

В этом проявились, мне думается, острая наблюдательность, безошибочность оценки и глубокая восприимчивость, которые позволяют отнести Артуро Тосканини к самым интеллектуальным и самым выдающимся художникам своего времени.

Эмилио Радиус

Должно быть, менее всего изученная грань деятельности Тосканини — это его любовь к легкой, веселой и танцевальной музыке. Подобное пристрастие нисколько не деформировало его вкус, проявлявшийся в сложных симфонических, хоровых и оперных произведениях, которые он очень высоко ценил; напротив, стремление к доходчивости привносило в исполнение больших полотен живость и

Эмилио Радиус — итальянский музыкальный критик; много писал в журнале «Ла Скала».

свежесть, помогало донести до самой широкой публики их глубокое содержание.

Тосканини еще с молодости проявлял, можно сказать, настоящую слабость к вальсу. Любовь к вальсу он никогда не отрицал, даже после второй мировой войны, в век атома, когда программы его концертов заставляли морщить нос некоторых музыкантов и музыкофилов из нового поколения софистов. Он продолжал дирижировать вальсами и другими образцами старой танцевальной музыки и для грамзаписей. В первую очередь, конечно, Иоганн Штраус и «Конькобежцы» Вальдтейфеля. Маэстро бросил вызов общественному мнению, придавая все большую выразительность и блеск увертюрам славного Зуппе, а также исполнял отрывки из опер, которые критики обычно считают заигранными. Это было для него развлечением, отдыхом, и даже чем-то большим, чем развлечение. Только такой дирижер, как Тосканини, обладавший волшебной палочкой, мог пойти на подобный скандал.

Известно, что, находясь в зените славы, он вышел однажды вечером во фраке из «Ла Скала», заглянул в кафе «Кова» и, шутливо отобрав палочку у дирижера небольшого ансамбля, продирижировал всей остальной программой, состоявшей из танцевальной музыки и популярных песен. Этот поступок не был ни капризом, ни рисовкой: он шел от богатства его натуры, был смелым проявлением его инстинкта.

В последние 30 лет своей артистической деятельности Тосканини был единственным серьезным дирижером, способным оценить элементы отдыха и развлечения в музыке. Именно поэтому он являлся также последним вдохновенным интерпретатором наших оперных композиторов-романтиков, сумевшим изящно и верно выделить танцевальные сцены в «Травиате», «Аиде», «Отелло»; он почувствовал, что «Бал-маскарад» — опера прелестно двусмысленная, таящая в себе моцартовское соединение жанров. И в его интерпретациях танцевальные номера, конечно, тоже тормозили движение драмы, но задержка эта была необходима, чтобы затем с новой энергией развивалось действие и слушатели смогли после небольшого отдыха, как бы отойдя от драмы на некоторое расстояние, снова с волнением включиться в сюжет оперы. Он использовал танцевальное интермеццо как своего рода призму,

сквозь которую преломлялись события оперы: задача эстетически необходимая, значение которой современная критика совершенно не понимает.

Не только в романтической итальянской опере, но также и в немецкой музыкальной драме, и в музыке симфонической Тосканини всегда шел от простого к сложному, от легкого — к трудному, от грубоватого — к изысканному. Танцевальная музыка, скерцо, аллегретто были для него ковром-самолетом, с высоты которого он охватывал произведение в целом и умело направлял музыкальную нить.

Джулио Рацци

Больше всего и полнее всего Артуро Тосканини сумел выразить свою исключительную личность в сфере, которая ему особенно близка, — в мире музыки, и критика уже воздала ему должное: признание и славу.

Не об этой сфере, разумеется, я хочу напомнить вам. С большим удовлетворением я просто коротко поделюсь некоторыми своими личными воспоминаниями. Если они ничего и не добавляют к характеристике Тосканини как художника, все же, мне думается, помогут подчеркнуть какие-то менее важные стороны этой фигуры — менее важные, но не менее сильно освещающие человечность его натуры.

В 1922 году мне было 18 лет, когда Тосканини приехал в Виареджо навестить Пуччини, моего дядю. Я помню, что атмосфера этой встречи не была безмятежной — во всяком случае поначалу, — потому что они увиделись в сложный период их взаимоотношений, нарушенных непродуманными выражениями и поспешными суждениями. Они хотели показать друг другу, что готовы помириться.

Я вспоминаю, как появился Тосканини: на нем был

Джулио Рацци (род. в 1904 г.) — композитор, племянник Пуччини. В 1926 г. получил диплом Миланской консерватории (учился под руководством Пиццетти). В 1928 г. художественный руководитель Генуэзского радио, в 1929-м — Римского радио. В 1947 г. главный директор радиопрограмм. Вице-президент национального центра по изучению популярной музыки в Риме.

темный костюм, средней элегантности и изящества. В манерах и жестах он был несколько скован, но легко можно было угадать, что дружеские объятия сразу сделали бы его поведение свободным, а чувства — раскованными. В его глазах — светло-голубых с металлическим отблеском, почти стальных, очень живых — читалось желание найти что-то для обоих духовно интересное, чтобы бросить якорь спасения. Таким якорем оказалась фотография, сделанная на премьере «Богемы». Вспоминая первый спектакль оперы в Турине, Тосканини и Пуччини словно заново переживали успех, слышали аплодисменты и опять обрели взаимное уважение и любовь.

Память Тосканини вошла в пословицу, но я был свидетелем одного случая, еще раз подтверждающего исключительные свойства его памяти. 15 августа 1950 года я провел вечер с маэстро, пытаясь договориться о серии радиопередач. Как всегда в кругу близких и друзей, он любил вспоминать оперы, которым дал первое крещение. И нужно признаться, воспоминания эти были очень полезны. Он имел обыкновение объяснять, проигрывая на рояле варианты, которые потом ввел в традицию исполнения оперы. Вдруг совершенно неожиданно он спросил меня, кто в туринском симфоническом оркестре занимает пульт первого фагота — не профессор ли Гралья?.. Я ответил, что именно он первый фагот. Тосканини тихо проговорил: «Двадцать лет назад он играл со мной. Вчера вечером, слушая ваш концерт по радио, я узнал его, когда он исполнял соло».

Уроки интерпретации Тосканини — именно так можно назвать его объяснения у рояля — показали мне, что я имею дело, если можно так выразиться, с реставратором. Там, где сомнительный вкус, лень, верхоглядство иных дирижеров допускали неточности и поверхностное отношение к интерпретации, Тосканини благодаря своей изощренной интуиции и почти математической точности исправлял, вычищал, словом, возвращал оперу к первоначальному своему виду, какой она вышла из рук творца данного произведения искусства.

В сущности, главным было требование правды; необходимость чистоты звучания; желание вернуть людям совершенное, но деформированное впоследствии творение во всей первозданной чистоте. В этом проявилась его любовь к человечеству. Он дарил ему возможность эстетического

наслаждения, показывая, что гармония реальна. Ибо у источника искусства люди с радостью для себя могут найти и почувствовать большие страсти, питающие и само искусство, и жизнь.

Бениамино даль Фаббро

Легендарная фигура Артуро Тосканини через полвека, когда исчезнут поколения, которые любили его и восхищались им, станет мифической. О нем будут вспоминать, как о Карузо, Малибран или о том Боттезини, тоже родом из Пармы, который умел на контрабасе подражать скрипке и любому другому инструменту. О нем будут говорить, как о тех великих виртуозах музыки, которые вызывали восхищение и изумление своих современников. Но от них ничего не осталось, кроме яркого следа в эпохе, имевшей счастье видеть и слышать их. Паганини дал миру свои Каприсы; их можно отважиться повторить на скрипке. Шопен вместе со своим горящим сердцем передал нам технические чудеса игры на фортепиано... Но ученые напрасно будут вслушиваться в некоторые оставшиеся от Тосканини пластинки, записанные в первое десятилетие нашего века, чтобы уловить в них столь знаменитое волшебство, которым поражало исполнение маэстро. Механическая запись не может точно повторить всю стройность звуковых сочетаний инструментов. И ничего не осталось больше, что могло бы подтвердить славу дирижера и громкие возгласы одобрения публики в течение целого столетия.

К сожалению, уроки Тосканини, как только исчезнут ощущения восторга от его исполнения у слушателей, непосредственно присутствовавших на концертах, эти уроки могут быть утеряны, если их не собрать в единое художественное целое.

В самом деле, Тосканини, хотя и был сформирован в прошлом веке, принадлежал к нашему времени по своей абсолютной специализации. Он не был музыкантом-

---

Бениамино даль Фаббро (род. в 1910 г.) — итальянский поэт и музыкальный критик. Сотрудничал в миланских еженедельниках. В настоящее время критик газеты «Джорно». Автор нескольких фундаментальных трудов по истории музыки.

исполнителем, как Лист, например, но исполнителем-музыкантом. Его вклад в музыкальную культуру ограничился исполнительской виртуозностью, особым гедонистическим пониманием искусства. Мы не собираемся сказать этим, что Тосканини ничего не оставил нам. Наоборот, он многому научил, но немногих, и всегда в личном общении. Он научил уважать партитуру, тщательно согласовывать общее с деталями, показал необходимость глубокой смысловой связи оркестра со сценическим действием, осудил манию певцов к самопоказу, утвердил необходимость предварительной работы на репетициях, которые должны повторяться до тех пор, пока исполнение не будет достойно творения композитора, требовал идеального мастерства, ибо оно служит основой для взлета к вершинам искусства. Все это хорошо знают артисты, которые с волнением следовали за его суровой и волшебной палочкой, на себе испытывали вспышки гнева маэстро, доходившие до неистовства, и примирялись с ними, так как его «магические» требования вызывались совершенным владением имеющимися средствами и знанием цели, какой он хотел достичь.

Насколько известно, Тосканини не оставил никаких работ по эстетике, ни личных заметок о своей долгой и напряженной работе. Не существует и «школы» Тосканини даже в узком значении какого-либо особого исполнительского направления или определенных приемов дирижирования оркестром. Тосканини унес с собой секрет своего искусства.

Воссоздать его эстетические оценки, разгадать тайны поразительной простоты его исполнения, когда казалось, что под его палочкой партитура раскрывалась сама собой, без всяких усилий дирижера-интерпретатора, — все это доверено памяти тех, кто слушал его.

Марио Ринальди

Тосканини перед партитурой. Это могут быть любые страницы — классическая музыка, романтическая, оперная или симфоническая; виды и жанры не имеют значения.

Марио Ринальди (род. в 1903 г.) — музыкальный критик. Изучал историю и эстетику музыки в Римском университете.

Всякий раз дирижер стремился превратиться в автора-интерпретатора, то есть целиком перевоплотиться — и не из самомнения или гордости — в Моцарта, Бетховена, Верди, Вагнера, Дебюсси или Штрауса. Иными словами, он старался убрать любое посредничество между композиторами и их музыкой. Тосканини исчезал, оставляя место автору.

Легко сделать вывод: если возможно с предельной тщательностью и верностью воспроизвести партитуру и этого вполне достаточно, тогда все, даже посредственные дирижеры, могут стать великими интерпретаторами. Но это разговор глупый и беспредметный. Кто не встречал в знаменитых картинных галереях терпеливых художников, которые старательно пытаются воспроизвести великие шедевры живописи? И, хотя мы часто восхищаемся их упорством в работе и точностью, но достаточно одного только взгляда, чтобы убедиться, что в копиях есть все и нет ничего. Почему? Потому что недостаточно воспроизвести точно размеры и цвет, мало сохранить отношения и пропорции, необходимо прежде всего передать сам воздух каждого произведения искусства. Тосканиниевская верность оригиналу — вот в чем гвоздь — не ограничивается точным воспроизведением нотных знаков: дирижер воссоздает саму атмосферу. Только тот, кто одарен особой чувствительностью художника, может передать эту атмосферу столь совершенным образом. Сила Тосканини в том, что он оригинален даже в самом строгом следовании за партитурой.

Смерть отняла у нас Тосканини, но мы можем вновь пережить его искусство с помощью пластинок. И если мы послушаем «Фальстафа», «Отелло», «Травиату», Реквием Верди, Пасторальную Бетховена, то увидим, что «воздух» вердиевских опер и бетховенской симфонии воссоздан чудодейственным образом. То, что Тосканини требовал от самого себя, он требовал и от исполнителей, будь то

Начал свою критическую деятельность в газетах «Трибуна» и «Коррьере ди Рома». С 1946 г. работает в «Мессаджеро». С 1941 г. преподает историю музыки в Римской консерватории. С 1951 по 1962 г. был руководителем отдела печати Римского оперного театра. Опубликовал книги: «Искусство Ильдебрандо Пиццетти и „иностранцы"» (1930), «Верди и Шекспир» (1933), «Антонио Вивальди» (1943), «Музыка в радиотелевизионных передачах» (1960), «Вердиана» (1962) и др.

цевцы, оркестранты или хористы. Он настаивал на своем не из властолюбия, но из необходимости художественной, потому что от простого удара барабана до самого сложного аккорда — все это было совершенно «необходимо» ему для создания «воздуха» произведения.

Отсюда и легенда о неудовлетворенности Тосканини, его безапелляционная критика других дирижеров. Все это от неудовлетворенности самим собой, от мучительных поисков художественного совершенства. Тосканини — и это хорошо известно — не был доволен даже своими собственными записями.

Между Тосканини и другими дирижерами существует барьер: в то время как Тосканини полагался на композиторов, все остальные маэстро считали главным свое «видение» произведения, основанное на собственной восприимчивости.

Вот тут-то и проходит граница. Тосканини достигал величия тем, что «обезличивался» целиком в пользу исполняемого произведения, проявляя предельное смирение перед автором.

Список иллюстраций

СОДЕРЖАНИЕ

Тарасов
Лев Михайлович
(составитель)

ИСКУССТВО
Артуро
Тосканини

ВОСПОМИНАНИЯ, БИОГРАФИЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ

Редактор
В. С. Фомин
Художник
Н. И. Васильев
Худож. редактор
Т. С. Пугачева
Техн. редактор
А. Б. Этина
Корректор
Н. К. Яковлева

Сдано в набор 15/VIII 1973 г. Подписано к печати 22/II 1974 г. М-21668. Формат 84×108[1]/32. Бумага типогр. № 3. Печ. л. 8,75 (14,7 с вкл.). Уч.-изд. л. 14,74+ +4 вкл.=15,07. Тираж 25 000 экз. Изд. № 1187. Заказ № 1602. Цена 1 р. 23 к. Издательство «Музыка», Ленинградское отделение 191011 Ленинград, Инженерная ул., 9.

Ленинградская типография № 4 Союзполиграфпрома при Государственном комитете Совета Министров СССР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли, 196126, Ленинград, Ф-126, Социалистическая ул., 14.